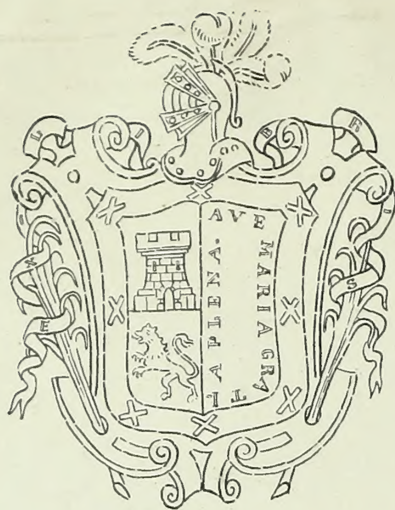
HISTORIA DEL ARTE

MUEBLE, TEJIDO, METALISTERIA Y CERAMICA



8.9.1931. 74(09)

XXIV · 5



EX-LIBRIS
RICARDº DE RºBINA

HISTORIA GENERAL

DEL ARTE


FA'L:SABER
NON:AFER
:D'ALTRI:

HISTORIA GENERAL

DEL ARTE

HISTORIA DEL MUEBLE.—TEJIDO, BORDADO Y TAPIZ

POR

D. FRANCISCO MIQUEL Y BADÍA

METALISTERÍA.—CERÁMICA.—VIDRIOS

POR

D. ANTONIO GARCÍA LLANSÓ

Edición ilustrada con infinidad de grabados impresos en varios colores é intercalados en el texto y 87 láminas al cromo y fototipia

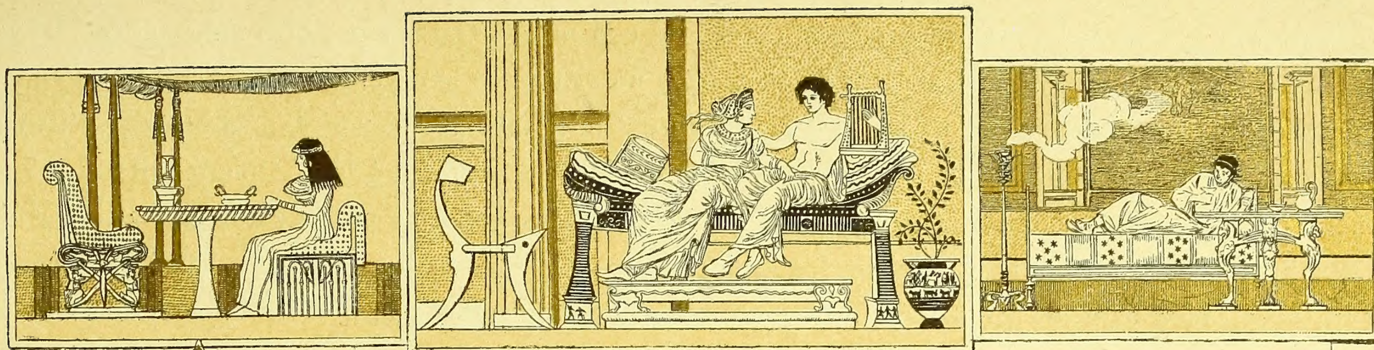
TOMO OCTAVO

BARCELONA

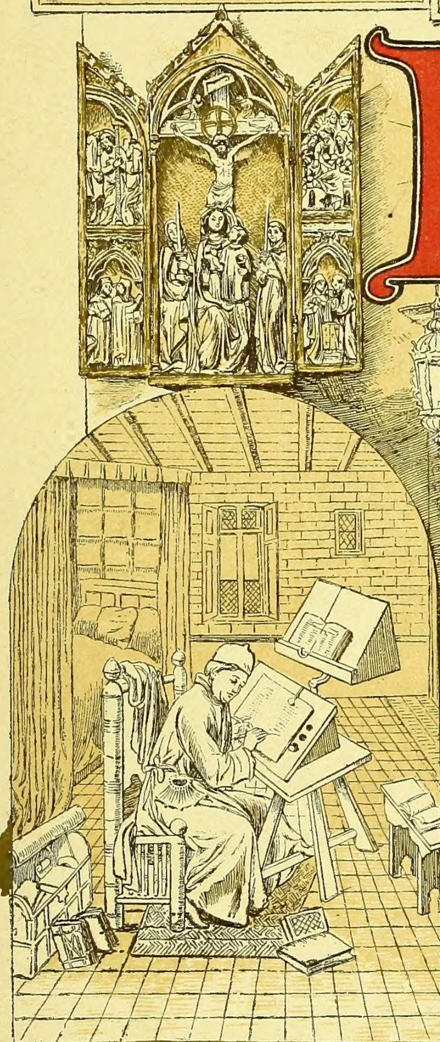
MONTANER Y SIMON, EDITORES

CALLE DE ARAGÓN, NÚMEROS 309 Y 311

1897



Historia del Mueble



IDEAS GENERALES SOBRE EL MUEBLE

COMPLETA EL EDIFICIO Y CONTRIBUYE Á SU CARÁCTER.—SU CORRESPONDENCIA CON EL ESTILO ARQUITECTÓNICO



Dice el erudito Mr. John Hungerford Pollen en una sustanciosa obra que publicó en inglés sobre el mobiliario las siguientes atinadas palabras: «El estudio de una colección de muebles antiguos tiene mayor interés del que en sí encierra por la belleza de cada uno de sus ejemplares. Merecen fijar nuestra atención las esculturas y ornamentación que decoran los varios objetos de ella y la habilidad ó ingenuidad desplegadas en los mismos por los artífices, porque un cuidadoso examen de todas estas cualidades nos traslada á los días en que fueron construídas y nos da á conocer el gusto, las aficiones, los hábitos y las necesidades de pasadas épocas.»

No en vano es el mueble, más aún que otro objeto suntuario, una derivación directa de la arquitectura. El edificio queda frío, pobre, sin alma si le faltan los muebles, que contribuyen á precisar su significación y su destino. Porqué es indudable que un mueble bien pensado y bien fabricado revela con regular precisión, hasta diríamos con extraordinaria precisión, su carácter y su destino. A conseguir este

resultado van por un lado sus proporciones, dentro de una misma traza, y por otro lado su decoración.

Un ejemplo aclarará lo que acabamos de afirmar. A un artífice se le encargan dos armarios, uno para el despacho de un letrado y otro para el camarín de una elegantísima dama. Ambos han de contener pocas cosas y, por lo tanto, no se requiere darles dimensiones superiores á las ordinarias. El armazón general de uno y otro puede ser igual, idénticas sus proporciones, iguales también los miembros ó partes de que haya de constar cada armario, sirviendo en tales condiciones para que los dos queden perfectamente apropiados para los respectivos usos en que han de emplearse. ¿En qué los diferenciará uno de otro el artífice? ¿Cómo logrará, dadas las expresadas bases, que cada uno resulte en carácter con el aposento adonde va destinado?

Obtendrá este resultado con las molduras y con el decorado. Las molduras en el armario que ha de figurar en el bufete del letrado, deberán ser robustas, en relación con el servicio que ha de prestar el mueble y con la manera como será tratado, nada delicada en verdad. Finas y de curvas elegantes requiérese que sean las molduras del armario que haya de ponerse en un tocador, *boudoir* ó camarín de dama aristocrática, para que se halle en armonía con el resto del mobiliario, para que armonice también con los gustos de la dueña, para que responda asimismo al galano aspecto del aposento y de la persona que utilizará el mueble. Sobrio el decorado del armario para el estudio de un abogado, casi sin adornos escultóricos ni pictóricos, y á lo más con alguno que señale si se le emplea para guardar libros de mérito ó pergaminos patrimoniales; aparecerá, por contrario sentido, con todas las galas que el arte y el buen gusto puedan emplear en su plafonado el armario del camarín femenino, permitiéndose que en él despliegue su ingenio el artista decorador, respondiendo siempre, empero, á la idea que llevó al construirlo el carpintero ó el ebanista. Así por estos medios decorativos dos muebles casi exactamente iguales cobran un aire completamente diverso.

Erraría quien juzgase – y de seguro no pensarán así los discretos leyentes que nos honren recorriendo estas páginas – que el toque en la caracterización de un mueble por medio del decorado dependa exclusivamente del capricho del artista ó artífice. No por cierto. Cabe en determinados casos el que sin variar sus líneas fundamentales se le imprima con la decoración variado aspecto; mas en la generalidad la concepción de la traza y el decorado del objeto van de par en el arte suntuario, y no pueden desligarse una de otro sin riesgo de caer en mayúsculos dislates. Confirmarán este aserto los repetidos ejemplos que iremos encontrando en el curso de la revista que vamos á pasar al *Mobiliario* al través de las distintas épocas de la historia.

En la cual, á cada instante, veremos cuán fundada es la observación de Mr. John Hungerford Pollen con que encabezamos este trabajo. Pertenece el mueble, lo propio que los demás objetos que caen bajo el dominio de las artes suntuarias, á lo que se ha llamado la arquitectura menor, puesto que un mueble, un jarrón, una reja se construyen al modo como se construye el edificio, aunque como aquél no estén cimentados, antes puedan ser trasladados de un sitio á otro á voluntad de quien los poseyere. De un modo más ó menos directo forman parte del edificio y por lo tanto vienen á completarlo y redondearlo. Síguese de ahí que en todas las épocas de la historia, durante el desarrollo de los estilos que comprende el arte en la antigüedad, en la Edad media y en los tiempos modernos, los muebles y todos los ejemplares destinados al ajuar de la casa ó á dar mayor autoridad al edificio público, bien sea sagrado, bien profano, hayan de encontrarse en consonancia con el templo, con el palacio, con la casa. ¿Acontecería esto si el azar, el capricho, la moda irrazonada presidiesen exclusivamente á su construcción? No en verdad, sino que, por el contrario, el mueble y el edificio no armonizarían, y el templo decorado con ellos ó el palacio con ellos alhajado causarían una penosa impresión de desentono, que perjudicaría, así á la obra del artista arquitecto, como á la obra del artista ó artífice ocupados en la traza y ejecución de objetos suntuarios. Es necesario que los estilos del edificio y del mobiliario se compenetren y vayan á un mismo

fin, con lo que se obtiene la unidad, que es sin disputa una de las primeras condiciones de lo bello en la naturaleza y en el arte. De ahí que en todos los tiempos la arquitectura, y con ella la escultura y la pintura en su más elevado cultivo, hayan irradiado sobre la arquitectura menor, sobre las artes suntuarias, con inspiración, con fuerza, con alma, si así vale decirlo, lográndose por tal manera la hermosa unidad, la encantadora armonía que en los períodos más brillantes del arte se advierten entre todas las creaciones artísticas, así procedan de la inspiración potente, sublime, que creó el Partenón, las catedrales góticas, la Alhambra ó San Pedro Vaticano, como de la inventiva de hombres más modestos que teniendo por maestros á los artistas de más alto vuelo, no careciendo en modo alguno de ingenio, aunque sosteniéndose en más limitada esfera, han completado y perfilado la creación del arquitecto.

Hasta qué punto los objetos que hoy se acumulan y guardan tan cuidadosamente en los museos artístico-industriales ó de artes suntuarias, sirven para que contemplándolos y examinándolos podamos trasladarnos, como dice Mr. Hungerford, «á los días en que fueron construídos y conocer el gusto, las aficiones, los hábitos y las necesidades de pasadas épocas,» lo dirán con elocuencia á nuestros lectores unas breves observaciones que, al igual de las apuntadas en los anteriores párrafos, juzgamos muy pertinentes como introducción á la materia de este volumen.

Tomemos, por ejemplo, tres períodos distintos de la historia: el arte egipcio, el arte ojival, el estilo barroco del siglo XVIII, y viendo sus rasgos, la peculiar fisonomía de cada uno, notaremos cuán perfectamente reproducen el carácter de sus respectivas épocas y civilizaciones. El reposo, la grave solemnidad que aparece en los *speos* y en los templos del Egipto, encuéntranse en completa concordancia con el aire de su pintura decorativa, con las sencillas líneas del mobiliario, del cual han llegado hasta nosotros curiosos é interesantísimos restos. Los muros imponentes de los edificios del antiguo imperio de los Faraones, las colosales estatuas que dan autoridad á sus fachadas, los dromos con numerosos esfinges que despiertan la idea de la eternidad por su extensión larguísima, requerían que la pintura, al enriquecer todas estas masas, acudiera á entonaciones serias, y severas también, como las líneas arquitectónicas, frías hasta cierto punto, tintas terrosas que no apartaran con exceso á la imaginación de la realidad. Hay en esta severidad algo de la severidad y tristeza de la muerte, á duras penas templada con la creencia en otra vida que profesaban los egipcios, en la cual recibían las almas el premio ó el castigo á que se hubiesen hecho merecedoras por sus obras en otra anterior existencia. En la arquitectura predomina la línea horizontal, prolongada en el sentido de longitud, y este mismo predominio se advierte en ciertos muebles egipcios que se conservan en museos europeos, y singularmente en el Museo Británico de Londres.

Severo es igualmente el estilo ojival, el bello é inspirado estilo que los maestros constructores del siglo XIII de nuestra era desarrollaron en las catedrales, colegiatas y cenobios de entonces, en los principales pueblos de Occidente. Y sin embargo, ¡qué severidad tan diversa de la que ofrecen los monumentos arquitectónicos de Egipto! La de éstos abate el espíritu, la de aquéllos lo eleva y sublima, merced á las líneas verticales, que por un medio material despiertan una idea moral en la inteligencia. La severidad del Egipto excluye la gallardía: la severidad admirable de las catedrales góticas se alía bellamente con lo gallardo de las líneas generales, con lo gallardo de las líneas de detalle, con la gallardía y hasta donosura de los elementos decorativos. Tras de estas obras, pues, debe existir un pueblo muy distinto del que en la antigüedad pobló las orillas del sagrado río del Nilo, un pueblo creyente y un pueblo entusiasta, un pueblo que cultivase la poesía y fuese á buscar en ella entretenimiento en medio de los sinsabores de la vida, consuelo en medio de las desdichas. Los edificios ojivales, así religiosos como profanos, van de par en su carácter con libros de gesta como la *Chanson de Roland* y el *Poema del Cid*, mezcla de sencillez y rusticidad, y al propio tiempo de inspiración potente, de ingenio sobrehumano y también de delicadeza en el sentir y en el expresarse. Mal conocería los siglos XIII y XIV quien sabiendo al dedillo los hechos ocurridos en ellos, nada supiese de su arquitectura é ignorase además el caudal pasmoso de advertencias

y de enseñanzas que se hallan contenidas en las producciones relativamente modestas de las artes suntuarias. Los bancos de coro, las cajonerías de las sacristías, los vasos litúrgicos forman el acabado complemento de aquellas centurias, sirven á maravilla para redondear la figura moral de los hombres coetáneos. En una palabra, la poesía y el arte, y en éste el arte suntuario, constituyen otras tantas páginas elocuentísimas del capítulo sobre aquellos siglos en el libro de la historia. Sentimientos, costumbres, hábitos y aficiones de las gentes de entonces hállanse en armonía cabal con su poesía y con su arte, con los mismos contrastes en unos y en otros, con la rudeza y la ordinariez al lado de la delicadeza y de toda suerte de primores, con pasiones aviesas y miserables junto á alientos soberanos, á sentimientos inspirados en los impulsos más nobles y más generosos del corazón humano.

Saltando algunos siglos traslādense nuestros lectores con la imaginación al décimoctavo y recuerden el aspecto de los monumentos en esta época en Francia, en España, en Italia y Alemania. Recuerden también, aunque sólo fuere de un modo vago, el aspecto del mobiliario, de las telas, de los trajes en las cortes de los monarcas de la casa de Borbón en Francia y España. Realizada esta evocación, advertirán en seguida, á poco que mediten sobre ello, que los elegantes y coquetones palacios de Versalles y de Saint Cloud, de Aranjuez y del Pardo; los contorneados y agitados motivos que decoran, así las fachadas de los edificios como el interior de los salones y los muebles; el blanco y el azul, el color rosado dando la tónica dominante, el oro empleado con profusión para aumentar la riqueza de salones y camarines, de muebles y vestidos, corresponden á una sociedad diametralmente opuesta á lo que fueron las sociedades de los tiempos de los Faraones y de las catedrales góticas, á una sociedad tan amiga del oropel y del boato como aficionadas fueron las otras á la severidad, y si se quiere también, á la verdadera magnificencia.

Hay más: en medio del arte del siglo XVIII, además de los rasgos que hemos indicado, transparéntase otro más fundamental y de trascendencia en la vida de los pueblos, cual es el de la sensualidad. Gracioso, finísimo en todos sus pormenores, de una donosura superior á todo encarecimiento, el arte de aquel siglo en todas sus manifestaciones busca más el regocijo de los sentidos que la satisfacción de la inteligencia, de donde el que con frecuencia se presente irrazonado en sus obras, caprichoso hasta la exageración y hasta la extravagancia, derramando el ingenio á manos llenas, sin curarse de emplearlo con la madurez y la parsimonia de los artistas de otras épocas.

¡Qué bien concuerdan los muebles del tiempo de Luis XV y Luis XVI con los bordados casacones de la época, con los rameados vestidos de tapicería que usaban las damas más encopetadas, con las pelucas empolvadas y con otros varios adminículos de los trajes puestos entonces á la moda! ¡Cómo el arte y la indumentaria vienen á ser una suerte de trasunto del carácter de generaciones frívolas, amigas del placer en todos los instantes de su vida, dadas á lecturas en las cuales se llevaba la principal parte el deleite de los sentidos, buscado hasta en los primores de un estilo artificioso, no falto en verdad de elegancia afeminada, y á veces, en determinados autores, de varonil gallardía! He ahí cómo en todos los tiempos el mobiliario, en primer término, y siguiéndole inmediatamente todas las artes suntuarias, son auxiliares eficaces para sacar con exactitud la fisonomía de un período histórico, el carácter de sus hombres, el aire general de su civilización.

La revista que vamos á emprender lo dirá con mayor elocuencia y con mayores datos á nuestros lectores. En ella recorreremos las principales épocas de la historia en la antigüedad, en la Edad media y en los tiempos modernos, mostrando por manera breve y aduciendo los ejemplos más importantes, las vicisitudes por que ha pasado el mueble, uno de los elementos de más valía en las artes suntuarias y acaso el que más directamente depende de la arquitectura y de ella recibe asimismo más directa influencia.

I

EGIPTO: SE VEN SUS MUEBLES EN LOS PAPIROS, JEROGLÍFICOS Y PINTURAS MURALES. – EJEMPLARES AUTÉNTICOS. – LAS CAJAS Ó ATAÚDES DE MOMIA. – ASIRIA: LAS EXCAVACIONES DE KHORSABAD Y DE KOYUNDJIK. – LOS BAJOS RELIEVES ASIRIOS. – AFICIÓN DE CALDEOS Y ASIRIOS Á LOS MUEBLES LUJOSOS. – LOS ENRIQUECIERON CON LA POLICROMÍA. – LOS HEBREOS: EL TEMPLO DE SALOMÓN Y LA CASA DEL LÍBANO. – COMUNICACIÓN ENTRE LOS PUEBLOS EGIPCIO, ASIRIO Y HEBREO.

No ignorará ninguno de los que leyeren estos párrafos la antigüedad del Egipto, cuya historia se pierde en la oscuridad de los siglos. Por miles de años sus dinastías dominaron en el valle del Nilo, según lo han sacado los egiptólogos de estelas, obeliscos y otros monumentos obra del arte egipcio. Su civilización llegó á un grado de perfeccionamiento asombroso, y bien puede afirmarse que su arte ofrece un estilo que reune los más superiores caracteres estéticos, á pesar de que, casi hasta nuestros días, se le haya considerado únicamente como un arte hierático, aferrado en absoluto á la tradición y convencional en todas sus creaciones.

Nada de esto dicen las investigaciones más recientes. Hierático fué en verdad el arte del Egipto, en el sentido de depender de sus sacerdotes y de sus creencias, como hierática fué la ciencia de aquel pueblo, como fué hierática su poesía. Dentro de este orden, empero, dentro de esta sujeción que acaso fué motivo principal de su grandeza y de su grandiosidad, no permaneció dormido el arte egipcio, ni en sus obras mayores, ni en las que podemos llamar menores por pertenecer exclusivamente al dominio de las artes suntuarias.

«Del examen de sus diversas obras – dice Alfredo de Champeaux, – aparece evidentemente que el arte egipcio, dotado de originalidad, se apoyaba en la imitación de la naturaleza hasta donde se lo consentían las leyes hieráticas por que se hallaba regido. Esta influencia hácese particularmente sensible en las esculturas de la primera época, en las cuales las exigencias del canon artístico eran menos rigurosas de lo que lo fueron posteriormente. El arte encontróse luego menos libre y más sujeto á las doctrinas teocráticas: todo se reglamentó, siendo reprimida severamente cualquiera manifestación de independencia.

»A esta constante inmutabilidad debe Egipto el haber podido conservar, durante período tan largo, una altura media en la producción industrial, que será causa de asombro en todos tiempos. Estallaban las revoluciones, invadían el país los conquistadores extranjeros; mas fuese cual fuese la duración de la lucha ó de la invasión, el país encontraba de nuevo, al regreso de sus dinastías nacionales, las antiguas tradiciones religiosas y artísticas, que los sacerdotes habían guardado fielmente en los templos de Menfis y de Tebas. Con frecuencia este regreso era causa de una tendencia más manifiesta en busca de lo bello.

»El arte egipcio, que resistió la influencia del espíritu asirio, más movido que el suyo y más expresivo, sucumbió al peso de la imitación de la escultura griega, que introdujeron allí los Ptolomeos, sus últimos soberanos.

»El carácter eminentemente místico de su escultura nacional nada podía ganar copiando los tipos del arte griego. La introducción de las formas helénicas, extrañas á la decoración de los templos y palacios de Menfis, produjo en breve la degeneración y la afeminación de las líneas generales. Sólo la

arquitectura mantuvo sus antiguas tradiciones, de tal manera que se pueden contar entre los más notables monumentos del Egipto inmensos templos contemporáneos de los emperadores romanos.»

¿De dónde han de tomarse los ejemplos del mobiliario egipcio? ¿Se encuentran sólo en los jeroglíficos, en las iluminaciones de los papiros, en el decorado de los ataúdes? ¿Han llegado asimismo hasta nosotros ejemplares más ó menos conservados de muebles egipcios, ó restos siquiera de ellos? A las dos fuentes puede y debe acudir el arqueólogo para reconstituir el mobiliario en el antiguo Egipto. Con las dos se llega á un conocimiento bastante exacto, casi diríamos exactísimo, de los principales muebles usados por las diferentes clases sociales en el imperio de los Faraones.

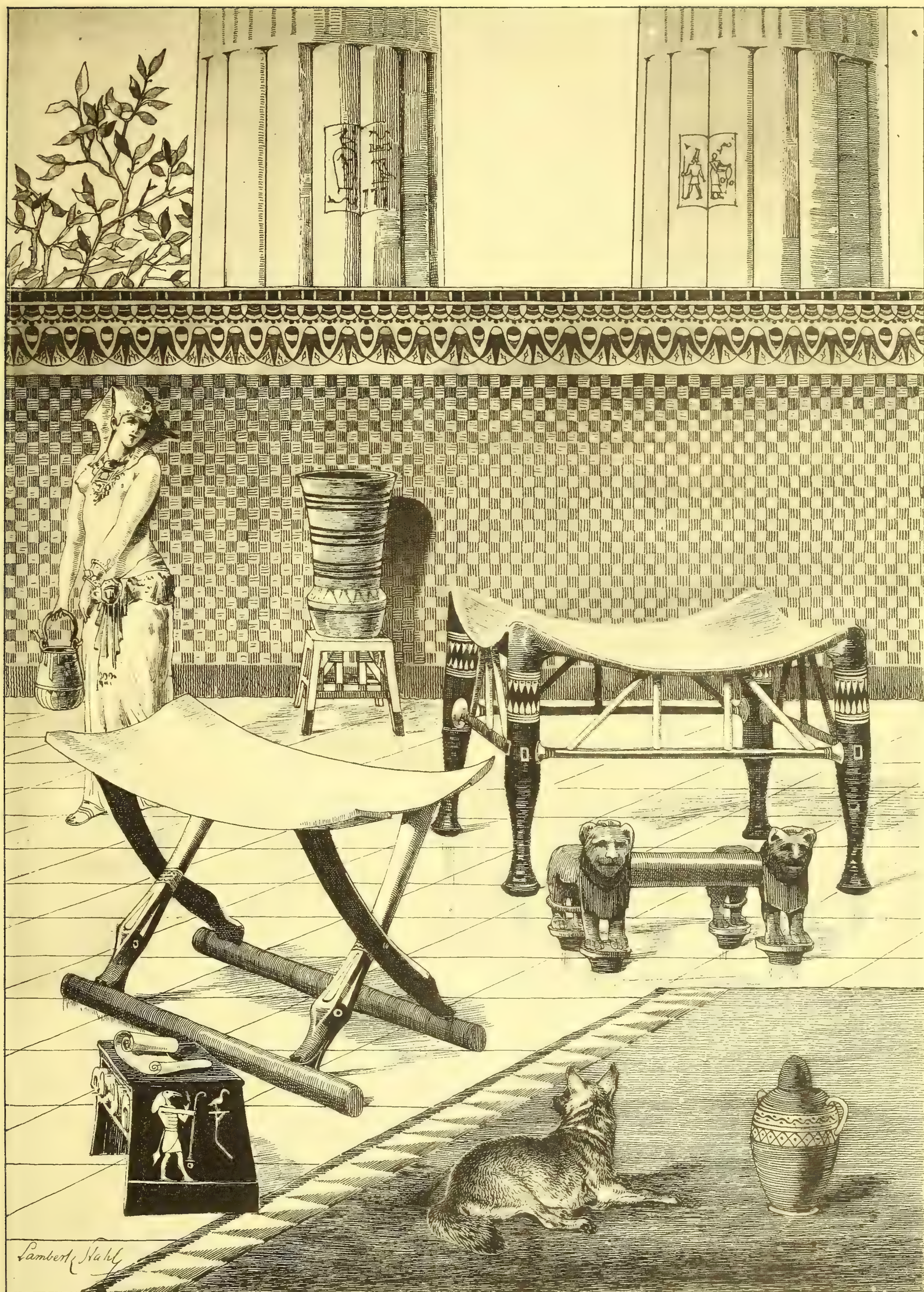


Fig. 1. – Personaje sentado en una silla, tomado de una pintura mural egipcia (de fotografía)

El clima y las condiciones del suelo en el bajo y en el alto Egipto nos han procurado venerandos monumentos del arte del carpintero, en sus variadas aplicaciones. La sequedad que allí reina de continuo es un elemento poderoso de conservación, y á ella se debe que mientras nos faltan muebles auténticos, en madera, de los tiempos de Grecia, los tengamos de las centurias en que dominaron las dinastías faraónicas en el Egipto. Las cámaras sepulcrales de este pueblo, sus famosos hipogeos, han proporcionado algunos ejemplares completos y restos interesantes de mobiliario, aunque en número reducido, como es de suponer, en cantidad suficiente, no obstante, para servir á los fines de restauración arqueológica antes indicados, y para leer y mejor descifrar, si así puede decirse, la imaginería de los muros en los templos y palacios, de las que podríamos llamar ilustraciones de los papiros, y singularmente de aquellos rituales de los muertos, que tanta luz han derramado para el estudio y acabado conocimiento de las costumbres, de los sentimientos y de las creencias del antiguo Egipto. Escenas ya de la vida real en este mundo, ya de otra vida en la que son juzgadas las almas de los difuntos, procuran en aquellos frágiles monumentos de la antigüedad datos de verdadera importancia que han utilizado los historiadores, de que se han aprovechado singularmente los arqueólogos, y que no olvidaremos en este capítulo, aun cuando no tratemos de escribir una obra erudita, sino simplemente un libro destinado á popularizar lo que saben cuantos se han dedicado de una manera particular á la expresada clase de estudios y trabajos.

En algunas pinturas conservadas en los muros de las cámaras sepulcrales vense escenas bastante minuciosas de la vida doméstica. En el interior de las casas ó palacios egipcios, damas y varones del Egipto departen amigablemente, ó escuchan música, comen y beben. Ocupan los huéspedes sillas de madera con respaldo (fig. 1) y algunos de ellos sitiales más ricos y aun esplendorosos, tapizados con estofas magníficas, puesto que ha de admitirse ya como cierto que desde antiquísima fecha los tejedores egipcios mostraron su habilidad en toda clase de telas, y aun fueron tal vez ellos los inventores y perfeccionadores del punto de tapiz que, en época moderna, se ha llamado punto de los Gobelinos. Trabajo de talla y dorado circuía los espacios tapizados en estos sitiales, los que además tenían esculturados sus pies, ora en forma de garras de tigre ó de león, ora en forma más complicada y en la que entraba la figura humana.

El Museo Británico, verdadero emporio del arte en la antigüedad, posee varios ejemplares de sillas egipcias, que examinan con vivísimo interés los arqueólogos y también los artistas. Una de ellas es de ébano con incrustaciones de marfil, otra de marquetería, como la hay asimismo en taburetes y trípodes en una especie de banco para dos personas, cuyo respaldo presenta una sencilla ornamentación, no desprovista de



MUEBLES

ÉPOCA ANTIGUA.—INTERIOR DE UNA CASA EGIPCIA

carácter, hecha según aquel procedimiento. Taburetillos de los que llamamos ahora de tijera estuvieron también muy en uso entre los egipcios, en los diversísimos períodos de sus dinastías, conforme lo prueban las pinturas á que nos hemos referido hace poco y las que en gran número contienen los papiros, y además los vetustísimos ejemplares de la mencionada clase guardados en el referido gran museo de Londres. También en los pies de estos taburetillos, aunque por manera sobria, hizo gala de su habilidad el artífice egipcio, adornándolos con filetes de hueso ó maderas de variados colores y á veces con sencillos motivos sacados del estilo decorativo del Egipto. La flor del loto, como es de suponer, figura entre estos motivos, dando origen á líneas muy elegantes (figs. 2 á 4).

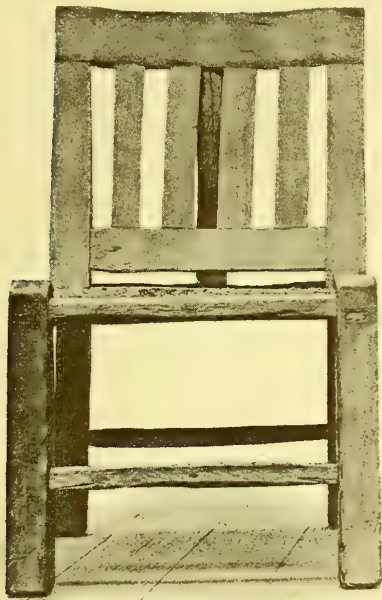


Fig. 2. – Silla egipcia en madera. Museo Británico (copia de fotografía)

Hablando del Museo del Louvre y del mobiliario egipcio, dice M. de Champeaux: «El más importante ejemplar que en él se encuentra consiste en un sitial con montantes formados por cabezas de león, descansando sobre pies con garras. Adorna el respaldo una labor de marquetería de ébano y de marfil de hipopótamo que representa flores sobre un campo de madera de un color rojizo. El asiento, que ha desaparecido, formábalo un tejido trenzado, á modo de cordelillo, del que sólo quedan fragmentos. Este mueble de superior elegancia es verosímil que pertenezca al período greco-egipcio de la dinastía ptolomea, y por la ligereza de su forma general recuerda ciertos sillones que se ven en vasos pintados de procedencia helénica. La marquetería está admirablemente conservada y da ventajosa idea de la habilidad de los operarios egipcios. En la misma colección se puede ver el respaldo de un sillón que se encontró incompleto, adornado de una pintura que representa una escena de adoración. A pesar de la finura de la mano de obra, no reune este fragmento el interés que ofrece el mueble anteriormente descrito, siendo por añadidura la ornamentación que se le puso contraria á los principios que reclaman que la materia de un objeto para el mueblaje esté en armonía ó correspondencia con el uso que haya de dársele. No puede admitirse que una pintura delicada pueda resistir el contacto diario del cuerpo humano.»

En su puesto se hallaba este medio de decoración en los cofrecillos que formaban parte del mobiliario egipcio, y que en número bastante regular se han encontrado en las regiones del Nilo, pasando de allí á enriquecer los museos de Europa. Telas finísimas, transparentes algunas como la más sutil gasa, emplearon las damas de aquel imperio en sus vestimentas, telas al parecer enriquecidas con delicada labor de tejido ó bordado á la aguja. Por mucho que fuese el lujo en las clases superiores del Egipto, en los tiempos de su mayor esplendor y pompa, no es de presumir que prendas de tanto precio no estuviesen cuidadas y guardadas con el mayor esmero. A hacer buena esta presunción vienen las cajas, ó mejor, cofrecillos de que acabamos de hablar. Muestran algunos adornos pintados de diferentes colores y jeroglíficos, bien dispuestos estos elementos y formando un conjunto por todo extremo armonioso, al paso que en otros las paredes están embellecidas con motivos tallados sacados de la flora ó de la fauna egipcia. Las reducidas dimensiones de algunos de estos cofrecillos indican que debieron hacer oficio de guardajoyas. El sicomoro y la acacia se utilizaron en ellos.



Fig. 3.-Banco de taracea egipcio. Museo Británico (de fotografía)

Camas de líneas horizontales, á modo de las llamadas

otomanas, usaron los egipcios para el descanso del cuerpo. La cabecera presentábase á veces encorvada, como en los modernos sofás, decorada esta parte en ocasiones con la cabeza de un animal, cuyas patas se veían también en los pies de la cama, para que apareciesen bien relacionadas sus distintas partes. «Poco sabemos del mobiliario egipcio de esta especie,» dice sir Gardner Wilkinson. Una gran cama destinada á aguantar un cofre funerario, que existe en el Museo del Louvre, puede, sin embargo, dar idea de los lechos empleados en el antiguo Egipto, pues de ellos se sacó copia, sin duda alguna, en el mencionado soporte. Ligan los cuatro montantes de esta cama travesaños de madera de sicomoro, cubiertos de jeroglíficos esgrafiados, llenos los huecos de una especie de esmalte cuando se fabricó el mueble.

Han ofrecido un caudal inagotable de enseñanzas para el estudio de la civilización en el antiguo Egipto las cajas de momia, que se han encontrado en número infinito, perfectamente conservadas la mayoría, y de las que sin exageración puede decirse que están llenos los museos Británico, del Louvre, de Turín, riquísimo en esta especialidad, de Boulacq, de Berlín, etc., etc., teniéndolas también algunos coleccionistas y vendiéndolas en el Cairo y en otras ciudades los anticuarios, á precios relativamente baratos. En estos objetos, que no es posible calificar de muebles, pero que indudablemente fueron obra de los mismos carpinteros y ebanistas que hacían las camas y los sitiales, el arte egipcio da á cada instante pruebas elocuentes de su originalidad; de ellos se han sacado datos de gran valía para precisar mejor las creencias de aquel pueblo y sobre todo su fe en la inmortalidad del alma; por ellos se ha llegado al conocimiento de costumbres propias de las distintas castas, las cuales se revelaban también en la mayor ó menor riqueza de sus sepulturas, desde las que sirvieron para los Faraones, de quienes se han descubierto los ataúdes en las pirámides primitivas que les sirvieron de sepulcro, hasta la del pobre fellah, desnuda casi de todo ornamento porque su pobreza no le permitía otra cosa.

Algunos ataúdes regios de la décimaoctava dinastía, desenterrados en Deir-el-Bahari, marcan mejor que ningún otro trabajo de carpintería del Egipto el grado de perfección á que fué llevado allí este arte, puesto que en ellos causan verdadero asombro lo acabado y perfectísimo de la mano de obra y la fidelidad extraordinaria con que el obrero reprodujo los rasgos fisonómicos del soberano. La máscara de Ramsés II, en la que no hay otra señal de pintura más que una raya negra para acentuar los ojos, ha sido considerada por inteligentes egiptólogos como una obra escultórica digna de ser comparada con las mejores creaciones de los escultores contemporáneos. La sobriedad domina en este ataúd y en otros de la misma época, lo cual cambia en la décimanona dinastía, durante la que no se contentaron los poderosos del Egipto con que los difuntos de sus familias tuviesen un ataúd severo y rico al par, sino que pusieron en moda emplear dos, tres y hasta cuatro cajas, metidas como en estuche y cubiertas de pinturas y de inscripciones. Llama la atención el con-

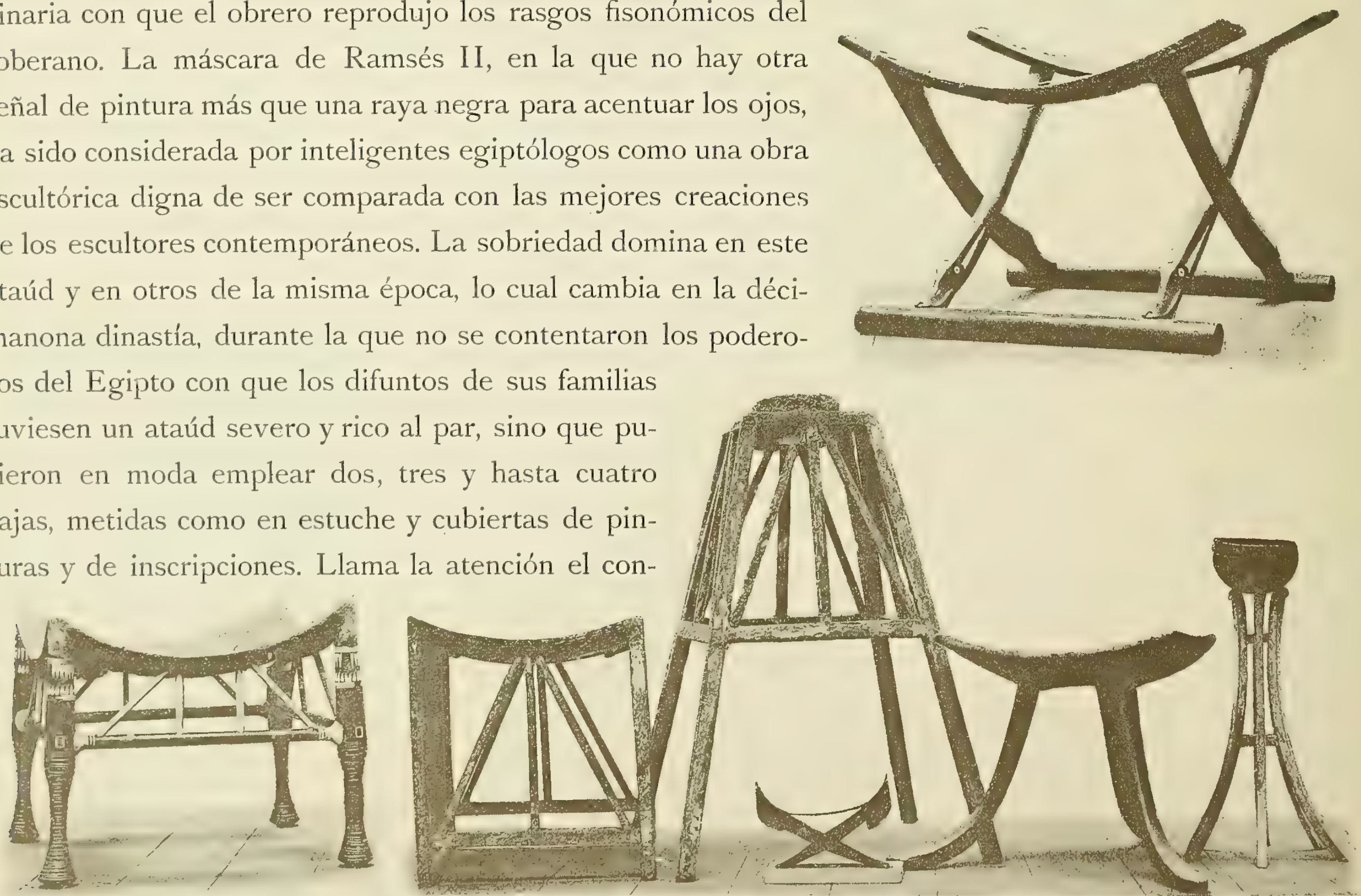


Fig. 4. – Taburetes y trípodes egipcios, existentes en el Museo Británico (de fotografía)

traste entre la abundancia de ornamentación empleada en este período y la sencillez de los anteriores (fig. 5).

«Es fuerza – dice Maspero – acudir á Tebas, al lugar mismo de las sepulturas, para comprenderlo. Los particulares y los reyes de las dinastías conquistadoras empleaban todos los recursos y energía de que disponían para abrir sus hipogeos. Esculpían ó pintaban las paredes; abrían el sarcófago en un bloque inmenso de granito ó de alabastro finamente labrado, y poco les importaba que la madera dentro de la que dormía la momia estuviese sencillamente decorada. Los egipcios de la decadencia y sus dueños no tenían, como las generaciones que les precedieron, la facultad de sacar indefinidamente dinero de los tesoros del Egipto y de los países vecinos. Eran pobres, y su pobre presupuesto no les consentía emprender trabajos largos. Así renunciaron todos, ó casi todos, á construirse tumbas monumentales, y gastaron lo que en esto debían emplear en fabricarse hermosos ataúdes en madera de sicomoro. El lujo de sus ataúdes constituye una nueva prueba que ha de añadirse á las muchas que tenemos de su debilidad y de su pobreza. Cuando los príncipes saitas mejoraron, por algunos siglos, los asuntos del país, reaparecieron los sarcófagos de piedra, y las cajas de madera de las momias recobraron la simplicidad de los buenos tiempos. Dura esto poco, y la conquista macedonia introduce en las modas funerarias la misma revolución que había producido antes la caída de los Ramésidas. Vuélvese al empleo de dobles y triples cajas, con mucha pintura y dorados chillones. Es escasa la habilidad de los que durante la época greco-romana vistieron á los muertos de Akhmín para su última morada, y en mal gusto nada tuvieron que envidiar á los fabricantes tebanos de ataúdes que vivieron en los años de los últimos Ramsés.»

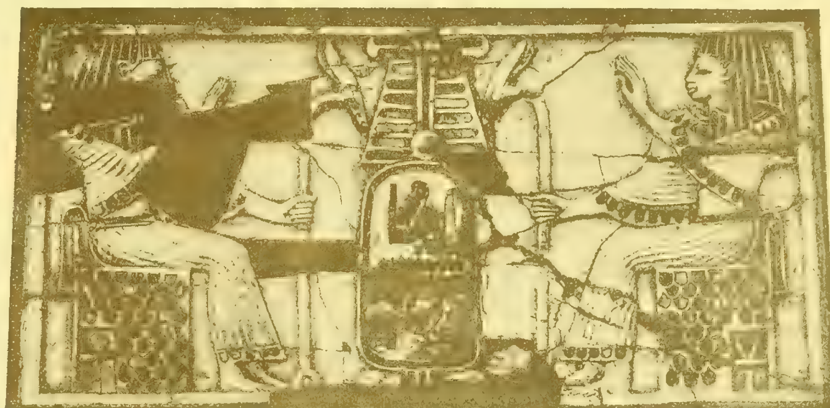
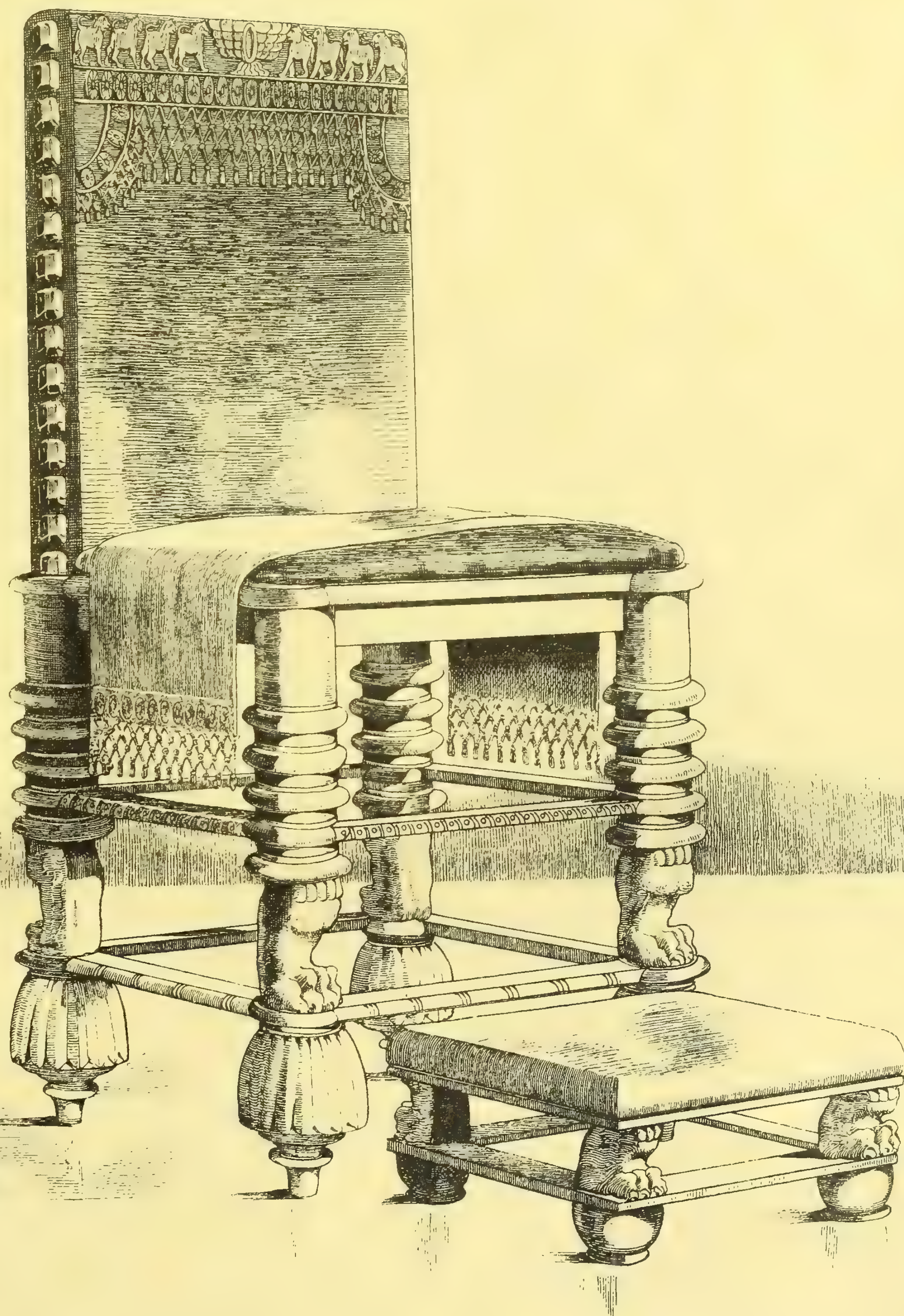


Fig. 5. – Trozo de marfil egipcio. Tipos de sitiales (de fotografía)

Pintan estos pormenores el carácter de las distintas épocas de la civilización egipcia. El verdadero mobiliario fúnebre ayuda también á este resultado. Hízose de piedra en muchos casos, como de piedra fueron igualmente el mueblaje de los dioses y muchas estatuas de carácter funerario y votivo (fig. 6). Las mesas para las ofrendas se construyeron en alabastro ó piedra calcárea, en granito rojo, en basalto y en serpentina. Una de las mesas de Sakkarah, de alabastro, es una completa obra de arte, con los leones que sostienen la mesita rectangular, suavemente inclinada para que las libaciones, pasando por un canalito abierto en la mesa, fuesen á parar á un vaso puesto entre las colas de los dos animales.

En los períodos de esplendor del Egipto, otro pueblo acaso tan antiguo como él brillaba en el Oriente y era autor de una civilización poderosa, de la que podemos formar cabal idea por medio de monumentos auténticos. Nos referimos, conforme lo habrán quizás adivinado nuestros lectores, á los caldeos y asirios, á aquellas razas que levantaron las famosísimas ciudades de Babilonia y Nínive, en extensión, en magnificencia y en riqueza superiores á celebrados centros de población de los modernos tiempos. De la Caldea y de la Asiria irradió el arte á la Persia, á la India, á la Fenicia y á Cartago, á otras diversas comarcas cuyos nombres resonaron gloriosamente en la antigüedad. La Caldea tuvo arquitectura y escultura propias mucho antes que Nínive y Babilonia impusiesen su dominación en aquel país. Las ruinas de Tell-Loh han sido el tesoro de donde se han sacado datos preciosísimos para el estudio del arte caldeo. Poco, empero, se encuentra en sus bajos relieves y en sus estatuas para esclarecer lo referente á la materia en que nos ocupamos, y aun lo que de ellos puede sacarse, ofrece interés casi exclusivamente para el arqueólogo. No ocurre otro tanto con la Asiria, respecto de la cual, las excavaciones de Khorsabad, algunas



ÉPOCA ANTIGUA.—SILLÓN PERSA

abundan los muebles, abundan los objetos que en mayor ó menor grado se relacionan con el mueblaje, y por consecuencia ofrecen elementos seguros para que su restauración pueda llevarse á cabo con la asombrosa exactitud que anteriormente hemos encarecido (fig. 7).

Ningún pueblo oriental, al decir de Ernesto Babelon en su *Manuel d'Archeologie orientale*, ha llevado á más subido punto que los caldeos y asirios el gusto por los muebles de lujo, que esculpió aquel pueblo con la misma finura que puso en los utensilios de bronce más preciosos. No podemos conocer por ejemplares auténticos lo que fueron aquellas maderas talladas, el cedro esculturado, que motivó las censuras de los profetas de Israel, por creerlo estos inspirados varones elemento de molicie y de enervamiento. Gloriábanse los monarcas asirios de haber mandado ejecutar estos trabajos, y en las inscripciones de aquel imperio se habla de palacios cuyas «puertas son de ébano, con refuerzos en plata ó en hierro pulido, las columnas de madera de ciprés, y las vigas de cedro esculpido por hábiles artistas y revestido de hojas de metal cincelado.» Los ebanistas sacaron ventajoso partido de los reinos animal ó vegetal, tomando de ellos motivos de ornamentación para las mesas, taburetes, camas, trípodes, parasoles, abanicos, etc., etc. En todas partes aparecen cabezas de león, de pantera ó de cabra, garras de diversos animales, toros caprichosamente dispuestos, flores, festones, entrelazos, figuras geométricas, todo con variedad extraordinaria y con buen gusto y equilibrio perfecto en la composición. No llegaríamos á afirmar, como el citado Babelon «que en parte alguna, ni en Egipto ni en Grecia, se han hecho cosas mejores,» pero sí sostendremos que en general el arte asirio revela una civilización completa y un desarrollo de las artes todas y en particular de las artes suntuarias que dan idea del buen gusto y de la magnificencia reinantes en aquel poderoso imperio.



Fig. 7. – Mesa asiria, sacada de los bajos relieves de Koyundjik (según fotografía)

Empleóse también el bronce en los muebles. Algunos se hallaban construídos por completo en este metal; otros estaban sólo revestidos de planchas metálicas, prolijamente labradas. Usáronse las planchas de metal, según hemos indicado ya, para enriquecer las puertas, para decorar las vigas en los techos, sistema arquitectónico que también adoptaron los hebreos en el celebérrimo templo de Salomón, conforme se lee en el *Libro de los Reyes*. Las láminas de oro hermosamente cinceladas aumentaron la autoridad de aquel santuario, una de las maravillas del mundo, según testimonio de los historiadores antiguos. De placas de bronce cinceladas en bajo relieve, con innúmeras figuras, se encontraban revestidas las puertas del palacio que en Balawak levantó el rey Salmanasar III, por los años 857 á 822 antes de Jesucristo. Escamas de bronce, que imitaban la corteza de la palmera, había igualmente en ciertas columnas de edificios asirios. De bronce son algunos fragmentos importantes del mobiliario asirio que se han recogido en las excavaciones y que se guardan ahora en museos públicos ó en poder de algún entusiasta asiriólogo (fig. 8). Uno de los fragmentos más notables de esta clase pertenece á M. de Vogué y consiste en el pie delantero de un sillón ó trono, terminado por una pieza cuadrangular sobre la cual se asienta un león alado, severo en el estilo, naturalista en sus rasgos característicos, como lo es siempre la escultura decorativa de los asirios, quizás como lógica consecuencia del cariño con que estudiaron los animales en los bajos relieves de Kuyundjik y Khorsabad.

No eran la madera y el bronce los únicos materiales que se emplearon en el mobiliario durante los períodos más brillantes de Nínive y Babilonia. Los fragmentos de muebles que se han encontrado en las excavaciones descubren un lujo regio, y sin disputa pertenecieron á soberanos y príncipes ó á grandes potentados. Sin despreciar nunca los objetos humildes, y mucho menos los propiamente populares, no puede desconocerse que el arte suntuario mira con especial predilección los ejemplares que por su magni-

ficencia, en la materia y en la mano de obra, merecen aquel calificativo. Natural es, por lo tanto, que los historiadores y arqueólogos hayan fijado su atención en aquellos restos, que por otra parte constituyen los únicos monumentos verdaderamente auténticos y directos del mobiliario babilónico y ninivita. En ellos, como ocurría igualmente en el trono de Salomón, descrito en el *Libro de los Reyes*, el oro con sus refulgentes tonos y el blanco marfil se armonizaban con las tintas oscuras del bronce. Así lo prueban los fragmentos del trono de Van, en el Museo Británico. Distínguense en él una garra de león, montantes que terminan en una suerte de frisos almenados y sobre todo dos toros alados que adornaban probablemente los brazos del trono. Fáltales á los toros una parte de la cabeza, que sería verosímilmente de oro ó de marfil, ocurriendo quizás otro tanto con las plumas de las alas, pues también quedan espacios vacíos en ellas, lo propio que en el resto del bronce. El oro, el marfil, el lapislázuli rellenaban, sin duda, aquellas cavidades.

El citado M. de Vogué posee otra pieza que perteneció, según indicios fundados, al sitial de su colección. Su cara exterior va decorada con alvéolos ó celdillas, vacías ahora, pero en las cuales estuvieron incrustadas piedras finas, marfil, tal vez trozos de vidrio, al modo de los que se emplearon igualmente en la Edad media para decorar vasos litúrgicos y otros ejemplares de orfebrería cristiana. En el león alado del trono de M. de Vogué se ven, como en el de Van, cavidades en las alas y cavidades en los ojos, que estarían rellenas de oro, de marfil, de vidrio ó de un esmalte polícromo.

No eran exclusivamente los tronos ó los sitiales regios los muebles en donde desplegaban su pericia los artífices asirios, puesto que en los lechos y en los taburetes dieron igualmente muestra elocuente de ella, según lo proclaman claramente los bajos relieves de que hemos hablado tantas veces. La altura de los sillones, desproporcionada en relación con el cuerpo humano, requería el uso de los pequeños taburetes, así como se emplearían los mayores en sustitución de asientos de más autoridad y quizás en ocasiones para dar á cada casta el puesto que le correspondía, al modo de lo que en otras épocas se practicó en distintas naciones de Europa. Un taburete reproducido en uno de los bajos relieves copiado por Layard tiene garras de león en la extremidad inferior de los pies, y otro taburete ó escabel que, asimismo, dió á conocer el mencionado arqueólogo, encuéntrase adornado de cabezas de carnero, como las había igualmente en el trono de Assurnazirpal, según uno de los bajos relieves de Kuyundjik. Este interesantísimo monumento escultórico de la civilización asiria nos muestra al citado monarca y á la reina su esposa en un festín, incorporado él en el lecho, sentada ella en elevado sillón con taburete á los pies. Examinándolos con alguna detención, se hace posible reproducirlos en todos los pormenores, inclusos los de las labores, al parecer esgrafiadas ó flojamente relevadas, que se advierten en los travesaños de los muebles. Ofrecen éstos un cierto aspecto egipcio, y acaso en la realidad lo presentaron todavía más por causa de su ornamentación polícroma. Hemos explicado ya el empleo que caldeos y asirios hicieron del bronce, del oro, del marfil, del vidrio y esmalte, con lo cual dicho se está que donde entraban tales elementos debía existir la policromía natural. Alguien ha creído que la esforzaban por el artificio, sobre todo en el marfil, dándole entonaciones diversas. En los marfiles asirios que se guardan en Londres se nota que presentan unos el fino matiz amarillo de los marfiles del Renacimiento, mientras otros aparecen blancos,

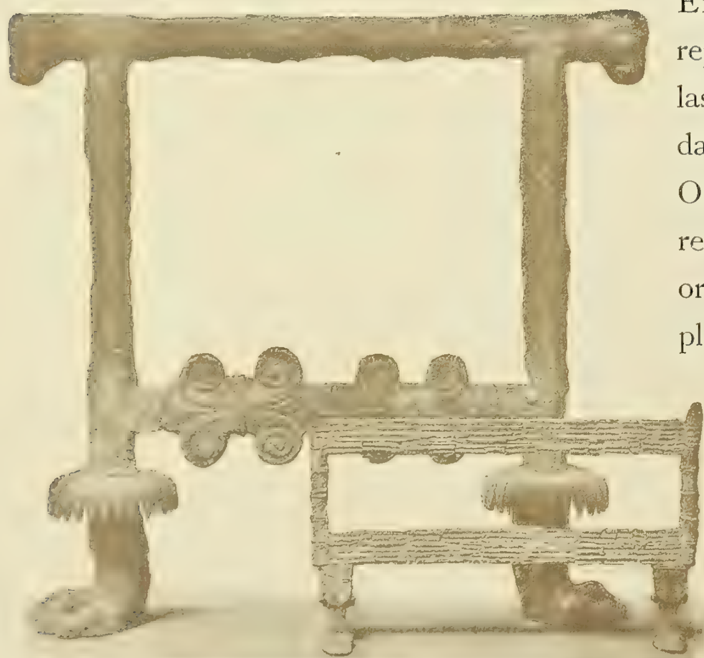


Fig. 8. – Fragmento de un trono asirio en bronce y de un taburete. Museo Británico (de fotografía)

grises, tostados, etc., penetrando la tinta dentro de la materia y no existiendo por lo tanto exclusivamente en la superficie. No se han encontrado en ellos los colores azul y rojo, y esto ha motivado que se asegurara, al parecer con fundamento, que aquella policromía no fué obra de los artífices asirios, sino que la han producido el fuego de los incendios, la acción química de la tierra, el tiempo mismo, etc., etc. La policromía natural fué, por lo tanto, según los indicios más probables, la única usada por los asirios en su mobiliario. En el armazón de los muebles empleóse la madera de diversos colores y en su decoración las planchas de bronce especialmente, las de oro en muebles muy suntuosos y las incrustaciones de marfil y de vidrio, y quizás en algunos una pintura vidriada muy parecida al esmalte.

La severidad y la grandiosidad de los muebles asirios hallábanse en cabal correspondencia con el carácter severo y grandioso también de los palacios y de los templos de aquel imperio. Los ricos sitiales de bronce y oro debieron tener, sin duda, colocación apropiada en aquellos vastos aposentos, de largos paramentos señalados por robustas molduras rectilíneas y embellecidos, conforme lo hemos indicado anteriormente, con prolijos bajos relieves de fondo azul celeste, con toques de oro y tal vez de color en las figuras de los principales personajes. La proximidad de los colosales toros y esfinges alados que guardaban el ingreso de las principales dependencias en el magnífico palacio de Sargón, en Khorsabad, requería igualmente un mobiliario robusto, nada desmedrado, ni en sus proporciones, ni en sus líneas generales, ni siquiera en sus más pequeños detalles decorativos. Siempre esta relación entre el edificio y el mueble la encontraremos perfectamente acorde en las épocas mejores del arte, así en los tiempos antiguos como en los siglos modernos. También esta correspondencia hubo de existir, y existió sin duda, entre los templos asirios, por cuerpos superpuestos, como el templo de Bel ó Belo, imágenes de la bíblica torre de Babel, y el mueblaje que servía para los sacrificios, para todas las ceremonias de adoración á las divinidades veneradas por los pueblos caldeo y asirio. En aquellas torres, que se elevaban en el horizonte, tocando casi en las nubes, con rampa sencilla ó con doble rampa para subir á lo más alto, al lugar más respetado del santuario, hubieran hecho malísima figura muebles reducidos, raquíticos, aun cuando dominasen en ellos la elegancia y el arte más exquisitos.

Por igual magnificencia se distinguiría el mobiliario del templo de Salomón y de la Casa del Líbano en Jerusalén. Es sabido el gran uso que se hizo en aquel templo de las planchas de oro y de bronce maravillosamente cinceladas. De la suntuosidad desplegada en el palacio de Salomón en el Líbano da cabal idea el *Libro III de los Reyes*, en su capítulo X, al describir el trono del sabio monarca:

«Hizo asimismo – dice – el rey Salomón un trono grande de marfil y le guarneció de oro purísimo muy amarillo.

»Tenía el trono seis gradas, y lo alto del trono por el respaldo era redondo y por uno y otro lado salían dos brazos ó apoyos que sostenían el asiento y junto á cada uno de estos brazos había dos leones.

»Sobre las seis gradas estaban de uno y otro lado doce leoncillos: en ningún otro reino del mundo se fabricó jamás obra semejante.»

Es opinión común entre los más entendidos arqueólogos que el famoso templo de Jerusalén participó en su arquitectura de los estilos egipcio y asirio. Otro tanto sucedería en su decoración y por consecuencia en sus muebles y en todos los vasos sagrados. Por otro lado estas semejanzas existían igualmente entre los productos del Egipto y de la Asiria, como lo observa con mucho tino M. A. de Champeaux en su excelente libro *Le meuble*.

«Se advierte – escribe – gran semejanza entre los diversos utensilios de uso común, descubiertos al mismo tiempo en Egipto y en Asiria. Muchos ejemplares que se consideraba que habían sido fabricados en el primero de aquellos países, han tenido que ser restituídos al arte de los semitas, después que las excavaciones de Nínive nos han ofrecido objetos semejantes, con carácter muy seguro acerca de su origen. Por el contrario, á orillas del Tigris se han encontrado inscripciones jeroglíficas, con lo cual se acabó de

confirmar lo que se sabía ya, ó sea que existieron relaciones frecuentes entre ambos imperios. En Fenicia y en Palestina se han encontrado, asimismo, objetos procedentes de Egipto unos y de Asiria otros, recuerdo de la doble dominación que sucesivamente sufrieron aquellas comarcas. La descripción del templo de Salomón en Jerusalén que se lee en los *Libros Sagrados*, concuerda perfectamente con cuanto sabemos respecto de los antiguos edificios sagrados de Babilonia, aun cuando hubiese sido construído por un arquitecto fenicio. Los ornamentos que lo decoraban, reproducidos en los bajos relieves del arco de Tito en Roma, presentan el carácter del arte asirio. Viviendo junto á las cimas del Líbano, donde crecían los magníficos cedros empleados en la edificación del templo y de los palacios de Salomón, no parece, empero, que el pueblo hebreo hubiese sabido utilizar estos recursos naturales para desarrollar su producción artística, siendo de presumir que fué tributario de la de sus dos vecinos más activos y con más favorables disposiciones para la industria. Durante la dominación asiria, proporcionó la Judea indudablemente un regular número de troncos de cedro, destinados á la decoración y al mueblaje de los palacios reales. M. Layard envió al Museo Británico una mesa sacada de entre las ruinas de Nínive, tallada en un tronco de cedro, que bien puede creerse venido de los bosques del Líbano y al cual ha dado el tiempo una patina roja. Era la Judea entonces la gran ruta que seguían las caravanas salidas del Egipto, de la Arabia y de una parte de las Indias para ir á las ciudades del Asia Menor y de la Siria. Por aquel camino se recibían el ébano, el palo rosa, las esencias preciosas de la India y el marfil, tan empleado éste en la taracea de la antigüedad, y de allá recibían los artífices todas estas materias para labrarlas. En los reinados de los sucesores de Salomón, políticos menos hábiles que sus antepasados, tomó aquel comercio la dirección de Palmira y de Balbek, y el reino, ceñido á sus escasos recursos naturales, tardó poquísimo en perder su prosperidad y su independencia. El gran monarca de Judea, á la vez que mantenía relaciones con los países del Oriente meridional, no descuidaba tampoco las del Egipto, y á esta nación se dirigía para procurarse carros de guerra, preferibles á los pesados vehículos asirios, gastando en esto sumas considerables. Los carros más espléndidos de esta especie fueron de madera dorada, con incrustaciones de marfil y de maderas ricas. En el museo egipcio de Florencia puede verse un carro antiguo descubierto por Champollion, cuya lanza, montantes y ruedas fueron labrados en ramas flexibles de encina y fresno. El fondo de marroquí, al modo de nuestros sillones modernos, va encuadrado por taracea de marfil. Tirado por caballos ligeros, este carro semeja hecho para hender los aires.»

II

GRECIA: Breves noticias en sus historiadores y poetas. – Los «tumuli» de Koul-Oba. – Las pinturas de los vasos, las estatuas y bajos relieves procuran elementos para el estudio del mueble griego

Es bien sabido que los griegos sintieron el influjo del Oriente. Los mismos poemas homéricos lo dan á conocer en repetidas ocasiones. De la civilización asiria y egipcia hállanse vestigios en diversas partes. Aquellos poemas serían una interesante fuente de conocimiento para el estudio del lujo y de la riqueza de las habitaciones de Grecia en el siglo IX antes de nuestra era; mas no es cosa de olvidar que la *Ilíada* y la *Odisea* son posteriores á la guerra de Troya y que sus cantos pintan una civilización algunos siglos más moderna. No obstante, sus descripciones, por otro lado brevísimas, según hábito de los poetas de la antigüedad, reducidas á veces á una frase y en ocasiones casi puede decirse que á un solo calificativo; estas descripciones, repetimos, tienen un valor grandísimo, y con ellas y con algunos datos sacados de vasos arcaicos se puede reconstituir en parte el mobiliario helénico, en los siglos más remotos de su verdadera historia.

Por estas descripciones se hace patente la influencia oriental en el mobiliario griego. «La filiación oriental del mobiliario helénico – dice el Sr. D. Francisco Giner de los Ríos en unos sustanciosos artículos que sobre *Los muebles de la Edad antigua* publicó en el semanario *La Ilustración Artística* – se ha hecho más evidente desde los últimos descubrimientos recién hechos en Chipre y en el Asia Menor, señaladamente en Troya. Con ser los poemas homéricos una de las más grandes expresiones de ingenio nacional, el menaje en ellos descrito, especialmente en la *Odisea*, conserva un carácter completamente oriental. El catálago, además, de estos muebles es por extremo incierto. A juzgar por esa fuente, tenían camas, sillas, carros, mesas, cofres y cajas, y si queremos contar toda clase de objetos domésticos, pieles, tapices, porta-antorchas ó candelabros, platos, bandejas, urnas, jarros y copas, todo ello de forma sencilla, un tanto pesada aún y cuyo tipo contrasta á veces con la suntuosidad de la decoración.»

Tuvieron los griegos camas para dormir y para descansar en ellas, mas no para emplearlas en las comidas, como los romanos, hasta el período macedónico en que comenzaron á usarlas. Ofrecían las camas, á veces, la apariencia de los modernos sofás, á juzgar por lo que se ve en algunos mármoles. Fueron los griegos, como no ignoran nuestros lectores, eminentemente artistas, y entre las artes de la vista que florecieron en su suelo ocupó la escultura lugar privilegiadísimo. De la maravillosa perfección de las estatuas helénicas se han hecho lenguas todas las generaciones en todas las épocas del mundo. La escultura no ha llegado en ningún tiempo á la pureza y belleza en la forma que alcanzaron los helenos. Pues bien; gentes que por manera tan hábil manejaban el cincel hubieron de dar muestras de su destreza y buen gusto en todas aquellas manifestaciones, aun cuando fuesen de la industria, en que cupiere el arte. Así puede afirmarse por los datos más ó menos concluyentes que han reunido la crítica y la investigación histórica. El arte en los muebles fué creciendo al compás del lujo que se desplegó en las costumbres y en todos los actos de la vida social. En los primeros tiempos la sencillez dominó en todo. En la época de Homero se hacían algunos muebles de bronce: cierto que fueron introduciéndose materiales más ricos, como el oro y la plata, el ámbar, mármol, marfil y piedras preciosas. El armazón era con frecuencia de cedro, olivo ó de otra madera de vetas resistentes, forrándolo luego con chapas de metal, al modo que lo hicieron tam-

bién los asirios. Más tarde se esculpió y grabó el bronce, se empleó la taracea en metales y en maderas, la talla en madera fué perfeccionándose y la policromía aumentó la pintoresca impresión que producían los muebles.

En esta época los escultores hicieron alarde de su talento en el mobiliario, singularmente en las camas, mesas y sillas, y más que en ninguna otra parte en las extremidades de estos muebles. En los pies esculpían ó tallaban garras con la firmeza en las líneas propias de los escultores de Grecia: en los brazos de las camas ó de los sitiales ponían mascarones, cabezas de animales y motivos parecidos, tratados con la perfección artística que tanto renombre ha dado á los ejemplares arqueológicos procedentes de la Hélade; y si se trataba de un sillón ó sitial que hubiese de tener alta significación por su destino, como el del gran sacerdote de Dionisos, entonces lo enriquecían con toda clase de motivos escultóricos y con bajos relieves de superior delicadeza y buen gusto. Antes hemos dicho que los griegos acudían también al color para dar riqueza é imprimir atractivo á un mobiliario. Es fuerza tener en cuenta que toda la antigüedad – con excepción sólo de Roma – entendió que la policromía era medio adecuado para embellecer las obras de arte, desde el edificio monumental al modesto cofrecillo destinado á menesteres igualmente modestos de la vida. Los griegos siguieron el mismo criterio, y bien sabido es que sus templos y sus teatros estuvieron pintados con variedad de colores, sin ocultar empero la naturaleza del material empleado en ellos; que fueron polícromas, con policromía natural, las soberbias colosales estatuas de la Minerva del Partenón y del Júpiter Olímpico que esculpió el renombrado cincel de Fidias, en marfil y oro, con exornación de piedras preciosas; y que sin disputa las estatuas de época arcaica fueron coloridas, creyéndose asimismo que las de períodos más modernos lo fueron igualmente, á juzgar por los vestigios de color y de dorado que se han descubierto en algunas, entre ellas la llamada Venus de Médicis, en cuyos cabellos hubo una capa de oro. Así, pues, con mayor motivo aún emplearían los griegos la policromía natural ó artificial en sus muebles, singularmente en los suntuosos y destinados al ajuar de palacios y moradas opulentas.

Del gusto desplegado por los griegos en sus productos artísticos industriales, durante los días mejores de su civilización, dan idea los ejemplares descubiertos en las tumbas de los reyes bárbaros del Bósforo cimeriano. Constituyen muestras curiosísimas del arte de la República ateniense, que fundó colonias en aquellas lejanas comarcas, manteniendo con ellas continuadas relaciones. Fueron descubiertos en grandes *tumuli*, al propio tiempo que vasos pintados y preciosas joyas de purísimo estilo griego, todo lo cual forma hoy día el principal tesoro del Museo del *Ermitage* en San Petersburgo, siendo objeto de repetidos estudios por parte de los arqueólogos. En estos ejemplares se ve comprobado lo que hemos dicho, ó sea que los griegos emplearon la policromía como sistema artístico.

«El más raro ejemplar – dice A. de Champeaux en *Le meuble* – del arte de la madera, procedente de la tumba de Koul-Oba, mina abundante de objetos preciosos de labor griega, á la cual no puede compararse ningún otro descubrimiento arqueológico, consiste en un ataúd cuyos frisos y adornos son de madera rica con plafones y orlas de taracea de una ejecución soberbia. Es el más hermoso trabajo de la ebanistería antigua que ha llegado hasta nosotros, y el estilo de las esculturas de que se encuentra revestido se remonta al siglo IV de nuestra era. Formaba este ataúd un cuadrilongo, del que falta uno de los lados pequeños. En el plafón del centro aparecen festones con palmeras y campánulas de un gusto exquisito: á derecha é izquierda se ven las figuras de Juno y de Apolo cubiertos con ropajes de un grande estilo; ornamentos todos que se hallaban enriquecidos con una hoja de oro, aplicada por medio del pincel, de la que se conservan restos visibles. Están rodeados estos motivos por una orla compuesta de aves talladas en una madera de fibra más apretada que la de la madera usada en las molduras, que simulan glóbulos. Los plafones en taracea de los lados mayores estaban encuadrados por molduras semejantes, de las que se ha conservado una parte. Entre las orlas hay una zona de pequeños cuadros pintados de verde y de rojo, siendo rojos y grises los de la parte superior. No hay duda alguna de que un monumento de

una ejecución tan perfecta y de composición tan delicada no pudo ser obra de los escitas de la Laguna Meótida, á quienes los griegos tenían por bárbaros y que no se encontraban en condiciones favorables para llegar á algún desarrollo en la producción artística. Sin disputa fué llevado allí desde Atenas por alguno de los buques que hacían el comercio de los objetos fabricados en sus muros á cambio de los granos y materias primeras del Bósforo. Aun cuando no se tuviese noticia de la frecuencia de estas relaciones, se reconocería en aquel ejemplar el genio griego que sabía transformar todo cuanto tocaba. Prueba, además, que el arte antiguo, del cual se ha supuesto por mucho tiempo ser ajeno á la policromía, no descuidaba este medio de decoración y que sabía encontrar un efecto decorativo que fácilmente podríamos asimilarnos, estudiando los principios en que se apoyaba aquel arte.»

La descripción que hace Homero del lecho de Penélope en la *Odisea* nos dice también que hasta en aquella obra semibárbara se empleó la policromía, siquiera por modo incipiente. «Había – dice – en el patio de palacio un hermoso olivo, tan grueso como una gruesa columna. Mandé construir á su alrededor una alcoba; corté luego las ramas del árbol, hasta dejarlo á la altura conveniente; allané y acomodé el pie, agujereándolo de trecho en trecho, tendiendo sobre la madera correas de piel de toro, teñidas de púrpura; luego para enriquecerlo prodigué en él el oro, la plata y el marfil.» Esta singular cama con raíces en el suelo, hecha por un rey en el patio ó corral de su casa, es indudablemente un mueble bárbaro, pero en el que se advierten ya los rasgos distintivos de las que debían labrarse más tarde en el mismo pueblo, con pericia y buen gusto artístico.

Hemos indicado antes que algunos muebles de reposo empleados en Grecia participaban de la cama y del sitial. En un vaso del Museo Británico hay representado un mueble, mitad lecho, mitad sofá para dos personas. Vese reproducido en él un colchoncillo, cubierto por un espléndido paño, debajo del cual aparecen los largueros torneados, apoyados sobre cuatro pies que van disminuyendo hacia su parte inferior la cual termina en una bola. A los extremos del colchoncillo se hallan puestos sendos cojines, asimismo de rica tela listada, que ofrece cierto carácter oriental. Delante de esta cama ó sitial figura un taburete prolongado y de poca altura, con adornos de marfil, el cual sirve de escalón, ni más ni menos de lo que se ve en los bajos relieves de Kuyundjik, en los cuales están representados en sus tronos el rey Assurnazirpal y la reina su consorte, especialmente en lo que toca al sitial ocupado por la última. En otros vasos helénicos se encuentran dibujos parecidos al que hemos descrito. En algunos tiene el lecho un solo cojín y casi siempre los tejidos descubren cierto carácter oriental. Así ocurre con otro vaso del mismo Museo Británico, en el cual Dionisos está reclinado sobre un delgado almohadón á la cabecera del lecho, mientras Ariadna se halla sentada en él. Personajes muertos ó próximos á la muerte extendidos sobre camas semejantes pueden ser vistos en dos hermosas y bien labradas cajas fúnebres en el Salón de Egina. Todos estos muebles parecen fabricados con marfil ó decorados con esta materia y adornados igualmente con cojines y cubiertas de carácter oriental, conforme lo hemos dicho ya repetidas veces. En la cama se abrigaban los griegos con pieles, tapetes y

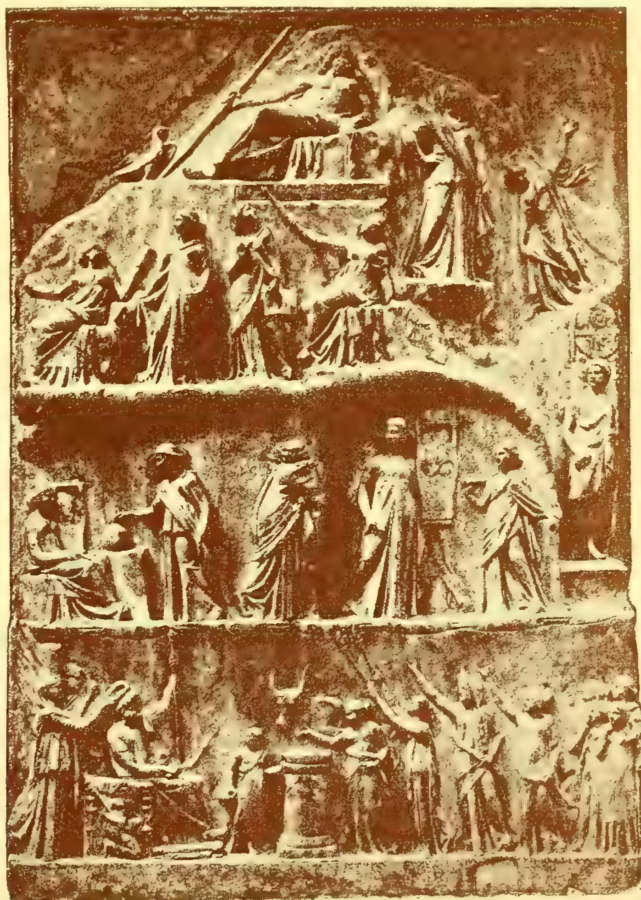


Fig. 9. – Bajo relieve helénico
que representa la gloria de Homero y en el que se ven reproducidos
sitiales griegos. Museo Británico (de fotografía)

mantas de lana, las cuales procedían de Mileto, Cartago y Corinto las más finas y mejor labradas. «Andando el tiempo – afirma el Sr. Giner de los Ríos, – se añadió á veces un lienzo, á modo de nuestras sábanas, un verdadero colchón y hasta una almohada;» perfeccionamientos, añadiremos nosotros, que trajo el natural afán del hombre para procurarse el mayor conforte en las horas dedicadas al descanso. Pausanias vió dos camas en bronce, de Tarteso, una dórica y otra jónica, pesando cincuenta talentos la más pequeña.

Dice Mr. Hungerford Pollen que el más viejo modelo de ebanistería griega que conocemos, se halla en las sillas en que están sentadas las estatuas en el salón sirio del Museo Británico, y las cuales datan de unos seis siglos antes de J. C. Representan sillas con respaldo, completamente perpendiculares por delante y por detrás. Tienen los pies formas variadas dentro de la expresada línea, y entiende el citado arqueólogo inglés que estas sillas fueron labradas probablemente en madera, materia de uso muy raro en los primeros tiempos de la historia de Grecia (fig. 9). Presentaban las sillas diversas hechuras, conforme resulta de las estatuas, bajos relieves y vasos cerámicos. «Las había – escribe el Sr. Giner de los Ríos, que ha hecho un cariñoso estudio del mobiliario de la antigüedad – con respaldo y sin él, con y sin brazos; taburetes, bancos, sillones, tronos, etc.» También Homero describe la silla de Penélope «toda de marfil y plata,» obra del célebre tornero Icmelio, y que tenía unido un taburete muy cómodo y magnífico. «Sobre ella se tendían varias pieles – según añade el citado Sr. Giner, – por lo cual debía ser una especie de esqueleto ó armadura de madera, forrada y adornada luego con chapas de aquellos materiales preciosos. Tal vez podría doblarse para transportarla con mayor facilidad: por lo menos los griegos poseían asientos de este sistema, siendo algunos de ellos de metales. Las sillas con espaldar solían tenerlo bastante inclinado hacia atrás y compuesto de las tres piezas capitales que hoy se usan todavía, esto es, de dos largueros unidos horizontalmente en la parte superior por una tabla ancha y curva, destinada á sostener el cuerpo, apoyado sobre ella. El asiento, más ó menos plano, ya se cubria con telas, ya con pieles de león, leopardo, etc., y los dos pies de delante bajaban apartándose de los de atrás, para dar al mueble toda la estabilidad posible y compensar la falta de travesaños. El perfil general era semejante á una h, cuyo trazo mayor se quebrase hacia atrás desde el asiento, formando ángulo obtuso, modelo que desde entonces ha venido luchando con su rival, el de respaldo recto, habiendo acabado por prevalecer, merced sin duda á sus condiciones higiénicas, estudiadas, no hace mucho, de una manera científica. Sin embargo, los tronos de las divinidades solían diferir de este tipo y ser rectos, así en la dirección del espaldar como en todos sus ángulos.»

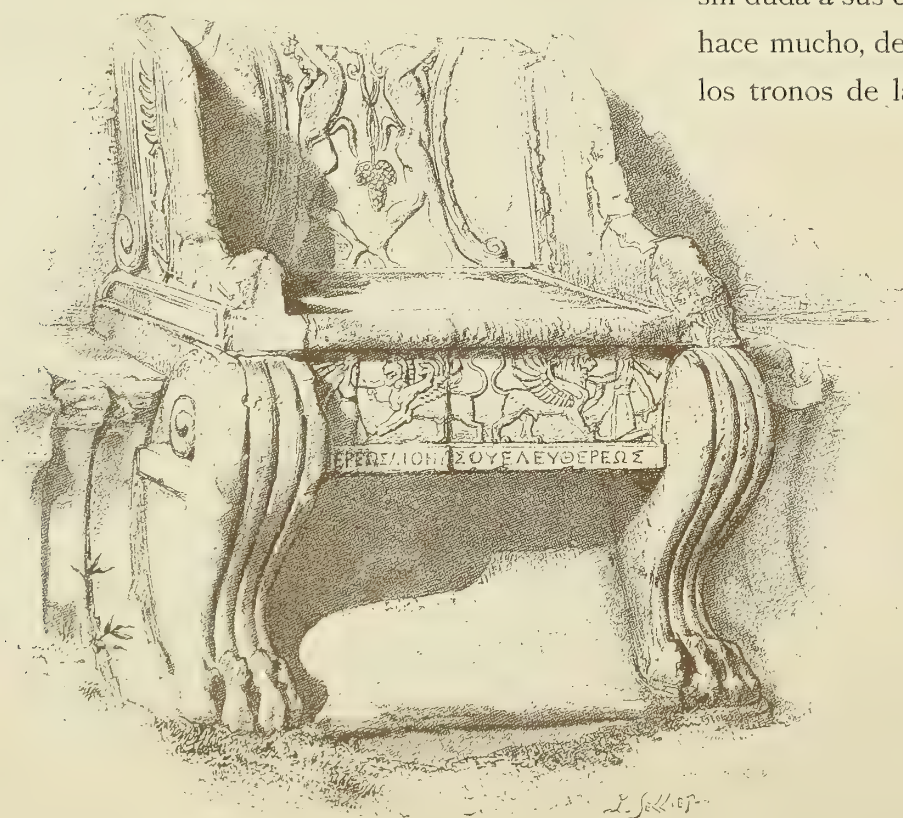


Fig. 10. – Sitial del sacerdote de Dionisos en Atenas

En uno de los relieves del Partenón, el trono de Júpiter – como lo hace notar muy á cuento el escritor antes citado – es un gran sillón cuadrado con brazos sumamente bajos, sostenidos en su parte anterior por dos pequeños esfinges alados y de respaldar también bajo. Su forma general es noble y al par sencilla, por más que en los tronos de las divinidades acostumbrase desplegar la escultura mayor pompa y

riqueza que en otros sitiales. Igual disposición tiene el soberbio sitial del sacerdote de Dionisos en Atenas (fig. 10). Parécese al trono del Partenón otro sillón en el cual se halla asimismo sentado el dios Júpiter y que puede verse en el Museo Arqueológico Nacional. Se encuentra esculpido en los relieves del brocal ó puteal hallado en la Moncloa por el Sr. Rada y Delgado. En el propio friso del Partenón, ya citado, se ven diversas divinidades sentadas en taburetes, sin brazos ni respaldar, y con cuatro pies altos y afilados. Por fin las dos estatuas del frontón oriental de aquel templo, que se tienen por representaciones de Ceres y Proserpina, están igualmente sentadas en sólidos taburetes, cuyos macizos costados llegan casi hasta el suelo, dejando asomar apenas la terminación de los pies.

Las mesas y los trípodes presentan en Grecia estrecho parentesco. ¿Conocieron los griegos las mesas de un solo pie tales como las usaron los romanos? Es cosa muy probable; con todo, por regla general consistieron las mesas de aquel pueblo, así en el período primitivo como en las épocas más esplendentes de su civilización, en tablas de diversas maderas, como el roble, la encina, el limonero, el olivo, etc., montadas sobre un trípode ó sobre mayor número de pies cuando lo demandaban las dimensiones de la tabla, lo cual ocurría en las mesas para comer. El arte desplegado en estos muebles allá se iba con el que se usó en las camas y en los sitiales (fig. 11). No hay que equiparar las mesas pertenecientes propiamente al ajuar de la habitación con los altares de los ídolos, los cuales eran también á modo de mesas, pero de materiales ricos, ora mármoles de los más hermosos jaspes, ya bronces con incrustaciones de plata y oro, ya por fin maderas raras del Oriente con labor de marfil y chapeados de metales preciosos. Colocábanse estas mesas delante de las imágenes de las divinidades y en ellas se ponían las ofrendas, se quemaban aromas, se vertía vino y se hacían los sacrificios. Estos últimos objetos solían tener una canal ó bien una cavidad que sirviese como de sumidero para los líquidos derramados en el altar.

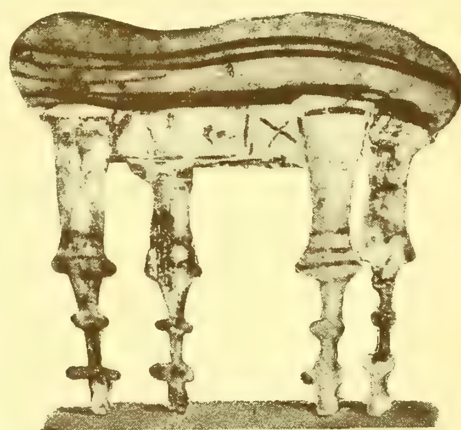


Fig. 11. – Mesa sacada de un vaso griego (de fotografía)

Para redondear las noticias, relativamente escasas, que se han podido reunir acerca del mobiliario en Grecia, réstanos decir algo de las cajas ó cofres, arcones diríamos hoy día, y de los cofrecillos usados por las distintas clases sociales de aquel pueblo. Tampoco en este punto existe cosecha abundante en que espigar. A no haberse encontrado los *tumuli* de Koul-Oba, que con sus ataúdes nos han dado idea de lo que pudieron ser los cofres y cofrecillos griegos, deberíamos contentarnos con los dibujos de los vasos cerámicos ó las someras indicaciones de los bajos relieves, y con lo referido por Pausanias respecto del cofre de Cypselo. En este autor se encuentra por vez primera la indicación de un mueble artístico propiamente tal, en los párrafos que dedica al referido cofre. Trátase de un cofre consagrado en el siglo VI, en el tesoro de Olimpia, por Cypselo, rey de Corinto, mueble que se suponía haber sido ejecutado por el artista Eumelos. Este objeto, que ha sido muy estudiado por los arqueólogos deseosos de llevar á cabo una restauración completa del mismo, era de madera de cedro, tallado y decorado con figuras y relieves en marfil y oro, con incrustaciones además de oro y de marfil dorado. Consistían los asuntos que lo adornaban en escenas mitológicas de la antigua Grecia y en leyendas locales, interpretadas, según toda verosimilitud, en el mismo estilo de los vasos corintios conservados en los museos y que al parecer son coetáneos del cofre descrito por Pausanias.

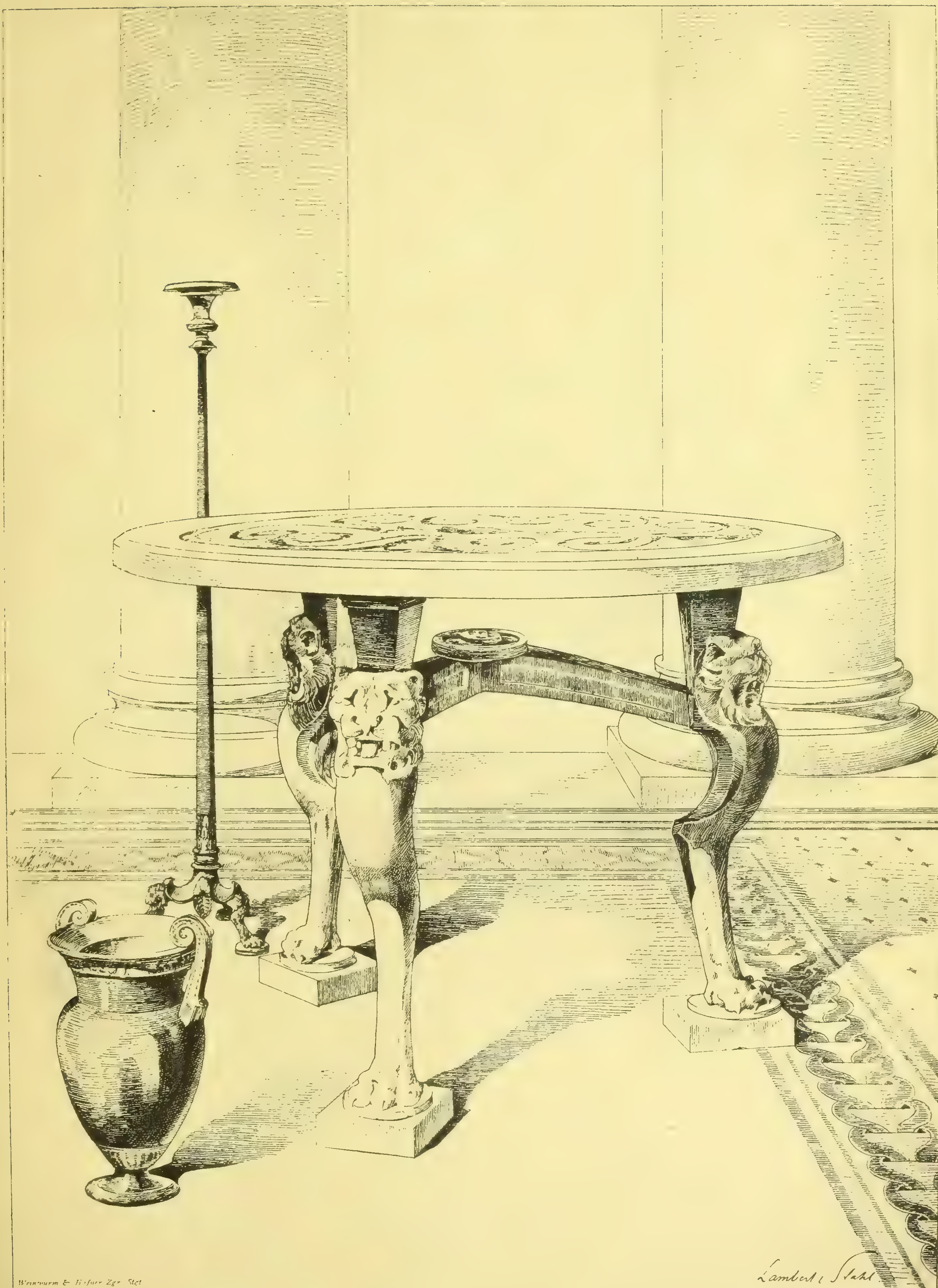
III

ROMA: LA CATÁSTROFE DE POMPEYA. – MAGNIFICENCIA DE LOS ROMANOS EN LOS MUEBLES. – MUEBLES POMPEYANOS EN BRONCE. – «LECTUS, BISELLIUM, SUBSELLIUM.» – LOS «TRICLINIA» Y SUS ESPLENDORES. – MESAS ROMANAS. – LÁMPARAS Y LAMPADARIOS. – LAS SILLAS CURULES.

Una espantable catástrofe procuró á la ciencia moderna elementos auténticos bastantes para reconstituir el mobiliario en la antigua Roma. Fué la catástrofe á que aludimos la erupción del volcán el Vesuvio, ó mejor dicho, del cráter de la Somma, hoy apagado y próximo al cráter que ahora se encuentra en ignición, suceso que ocurrió en el año 79 de nuestra era. Los torrentes de lava que arrojó el volcán sepultaron por completo las poblaciones de Pompeya, Herculano y Stabies, las cuales, aun cuando no fuesen ciudades de primer orden en el Imperio, tenían con todo, en particular la primera, importancia suficiente para que por sus restos pueda formarse idea cabal del mobiliario y también de la vida en general entre los romanos. En el siglo pasado se descubrieron las ciudades enterradas, y desde entonces, con interrupciones más ó menos largas, se han ido realizando las excavaciones que han vuelto á la luz del día interesantísimos ejemplares. No nos procuran Pompeya y Herculano muebles de las primeras épocas de Roma, para los cuales hemos de acudir á otras fuentes, pero nos dan á conocer sus industrias suntuarias en la época acaso en que ofrecieron mayor carácter artístico.

Bien comprenderán nuestros lectores que los muebles de Pompeya y Herculano llegados hasta nosotros, no son de madera, puesto que esta materia no resiste la acción destructora de la lava candente. Camas, trípodes, aras y demás objetos que se han desenterrado de aquellas ciudades hállanse todos labrados en bronce, ó en plata algunos, es decir, en metales que pudieron resistir la acción del fuego, que no llegó á fundirlos. Con todo, bien se puede afirmar que los romanos hubieron de ser muy diestros en el arte de la carpintería, y como consecuencia natural también en el de la ebanistería. Lo decimos porque un pueblo que empleó en sus construcciones el arco de medio punto, que levantó arcos de colosales dimensiones, que echó puentes y acueductos con los cuales salvó espacios considerables, hubo de fabricar cimbrias de grandes dimensiones que exigirían no escasa habilidad en la carpintería de lo blanco, como se llama en el idioma castellano.

Testifican la destreza de sus ebanistas, entendiendo por tales los que labraban muebles ó trabajos finos en madera, noticias sacadas de autores latinos, quienes dan cuenta de los precios subidísimos á que se pagaron ejemplares hechos con maderas ricas, entre ellas la tuya y el ébano, que debieron ser muy raras por aquellos siglos. Tertuliano y Séneca, Cicerón también en sus *Verrinas* ú oraciones contra Verres, hablan de suntuosos muebles pagados á peso de oro, y el primero se refiere á la venta pública de Juba, rey de Numidia, que murió en tiempo de Tiberio, después de haber instituído por heredero suyo al pueblo romano. Su fortuna era inmensa y sus muebles de extremada riqueza. Poseía entre otras cosas una mesa de tuya que se tenía por obra maravillosa y por la que Galo Asimio pagó un millón doscientos mil sestercios, ó sea unas doscientas cuarenta mil pesetas. Cicerón dió por una mesa que poseía un millón de sestercios, y más tarde subió á un millón cuatrocientos mil otra mesa propiedad de Cetego que se vendió públicamente. Estos preciosos muebles eran históricos, sabíase su genealogía y, como hoy, se pagaban caros los títulos de nobleza cuando un objeto procedía de una antigua familia ó cuando se sabía



MUEBLES

ÉPOCA ANTIGUA.—MESA ROMANA

que la habían poseído sucesivamente aficionados á la moda, *per multas elegantium dominorum successiones civitate nota,* como escribe Séneca en su tratado *De Tranquillitate.* Muebles que así se pagaban debieron estar labrados con arte primoroso en todas sus partes. Alguno labraría quizás aquel *Cornelius Saturninus artifex* de que habla Apuleyo, ponderando su destreza, y que ejecutó una figurita de Mercurio que salió un portento por el arte y por el desempeño.

«Os he dicho – Apuleyo habla refiriéndose á un tal Máximo – que he visto en su casa – en la de Saturnino ó Saturninus – varios modelos geométricos en boj, hechos con suma destreza y talento; que encantado de su habilidadad le rogué que me hiciera algunas obras de las que él labraba; que le pedí al par que me esculpiese la estatuita de una divinidad, á su elección, para adorarla según costumbre mía, siéndome también indiferente la materia con tal de que fuese madera. Os dije también que había comenzado el esbozo en boj y que en esto – me hallaba yo en el campo – mi yerno Sicinio Ponciano, deseoso de darme una sorpresa, había logrado de Capitolina, una de nuestras grandes damas, un cofrecillo de ébano y lo había llevado á Saturnino, recomendándole que emplease con preferencia esta materia más rara y más duradera que la otra. El regalo – añadió – había de serme muy agradable. El artífice llenó mis deseos cuanto le fué posible, ensamblando uno á uno los pedazos de ébano, formando un grueso bien compacto y pudiendo así ejecutar un pequeño Mercurio...»

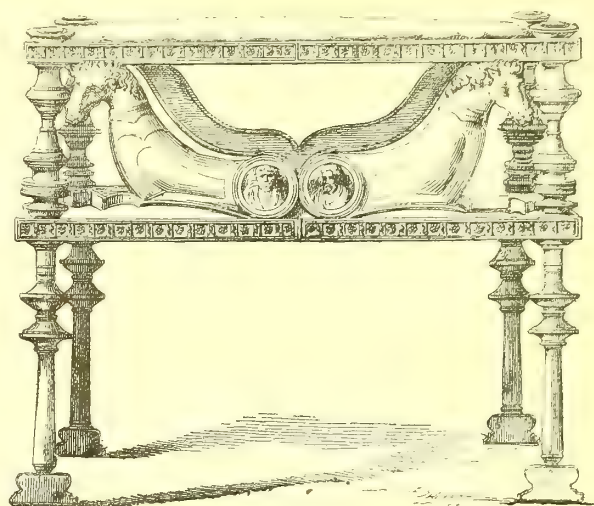


Fig. 12. – *Bisellium* romano. Museo nacional de Nápoles

Este relato proclama la habilidad del *artifex Cornelius Saturninus,* así como nos dice que hubo de ser el ébano en aquella época materia rarísima y por ende de mucho precio, cuando se aprovechaban los trozos de un cofrecillo para tallar un Mercurio, que según parece hubo de ser una deliciosa escultura, una finísima obra de arte.

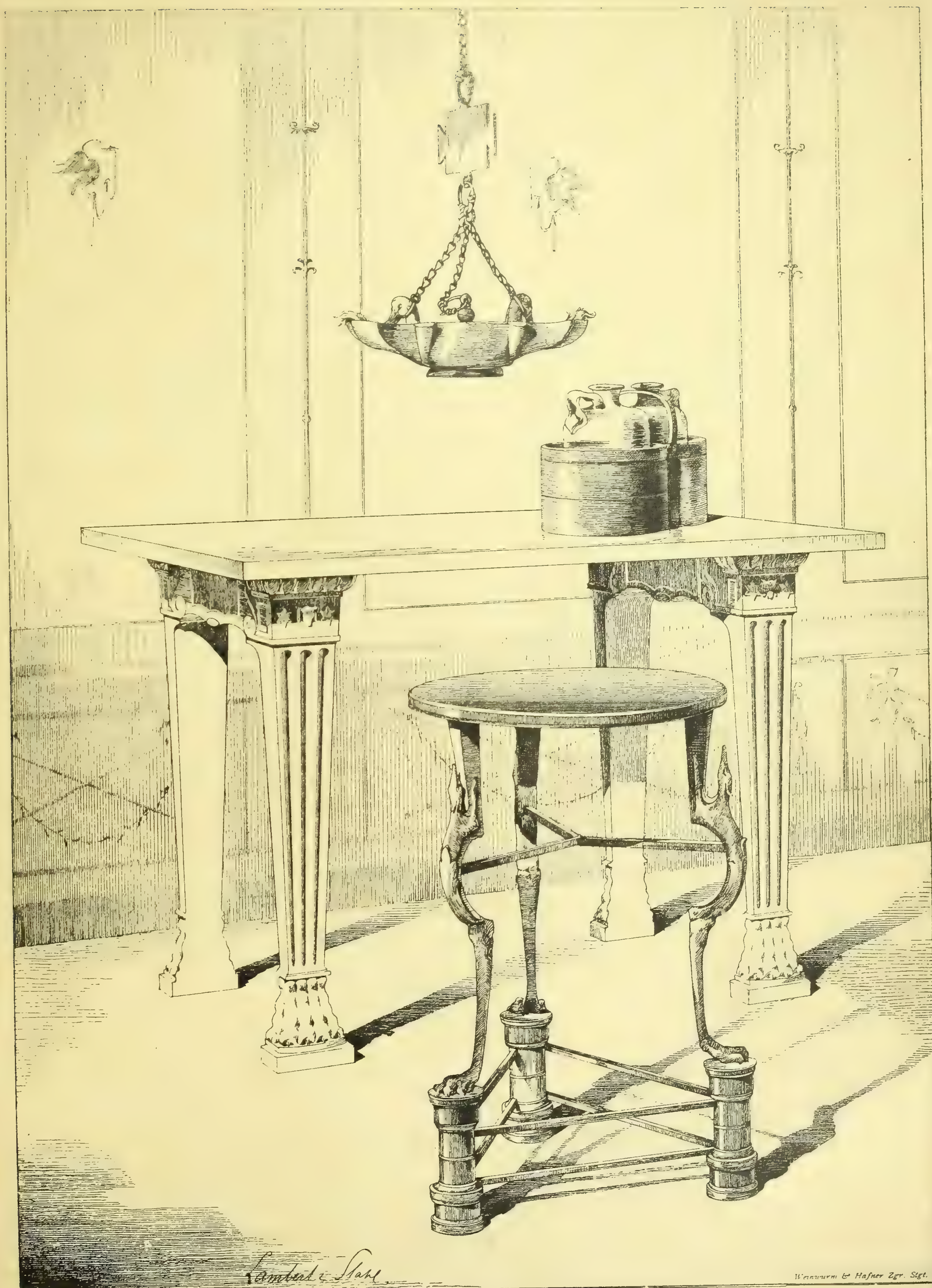
Como hemos manifestado antes, las excavaciones de Pompeya y Herculano no han podido darnos el mobiliario de la época de los reyes y de la república en Roma. No obstante, es muy probable y casi cierto que determinadas formas se fueron conservando al través de los años y que sólo variaba en ellas el decorado, la riqueza del material y el mayor fausto en los detalles y adminículos. Así, por ejemplo, los sofás para dos personas, ó *bisellia,* tan del gusto de los romanos, allá se irían en su traza, así estuviesen fabricados durante los Tarquinos, como en los días de los emperadores de la familia Flavia Antonina. El *bisellium* (fig. 12) hecho en la primera de las citadas épocas sería sencillo en sus líneas, y tanto ó más sencillo, si cabe, en su decorado, ocurriendo esto todavía más en los orígenes de la monarquía romana. Una piel, mejor ó peor preparada, constituiría todo el adorno y sería el conforte mayor que ofrecería el expresado mueble. El lujo había entrado ya en las costumbres, en los días más esplendorosos del Imperio, y por lo tanto los sitiales de todas clases se adornarían con pieles ricas ó con estofas traídas del Oriente, de donde venían las más lujosas y famosas, ó con bordados venidos también de aquella parte del mundo, los cuales se pagaban á precios fabulosos. Los romanos primitivos tomaron de los etruscos su mobiliario, del que se encuentran algunas indicaciones en los vasos y en las tumbas del expresado pueblo. La herencia que Roma adquirió de los etruscos dejó huella siempre en su arte. A ella, según el parecer de discretos críticos, se debe tal vez la mayor robustez del arte romano sobre la elegancia y distinción del arte griego. Es sabido que Roma quedó cautiva de Grecia, al dominar á este pueblo; mas no puede desconocerse que al adoptar el arte griego lo modificó imprimiéndole carácter propio, más ostentoso aunque menos puro y correcto que el que presentaba el arte helénico en todas sus manifestaciones. En los muebles de lo que podemos llamar las épocas más típicas de Roma, entre ellas el Imperio, descúbrense igualmente señales claras

de filiación griega, como en los de Grecia se notan también reminiscencias del mobiliario de otros países.

Los que se pueden llamar, sin duda alguna, muebles típicos de la antigua Roma, encuéntranse todos en el Museo de Nápoles, en donde se guarda la abundante cosecha sacada de las excavaciones de Pompeya. No sólo ningún otro museo se iguala al de Nápoles, sino que ni se le acerca siquiera en punto á mobiliario romano. Es preciso acudir al *Museo Nazionale* de aquella ciudad, antes Museo Borbónico, si se quieren juntar los datos indispensables para reconstituir la casa romana, en la especialidad que estamos estudiando y en todas las demás relacionadas con ella. Lo haremos bueno con los siguientes párrafos.

Hay allí varios ejemplares, monumentos propiamente arqueológicos, que por su importancia y por su belleza merecen ser estudiados por el historiador en general, por el arqueólogo y por el artista. Algunos de los que citaremos y reproduciremos pueden servir de modelo á nuestros mismos industriales, á los artífices artistas que viven en la última década del siglo XIX. Empecemos por el examen de las camas del Museo de Nápoles, las cuales nos dirán con la mayor precisión lo que fué este mueble en los primeros tiempos del Imperio y lo que había sido también probablemente durante las últimas vicisitudes de la República. Tres camas merecen llamar la atención especialmente. Su descubrimiento data de fecha reciente. Son de bronce con incrustaciones de plata. Descúbrense restos de madera pintados de rojo que permiten reconstruir el mueble. Formábanlo un bastidor cuadrangular levantado del suelo por cuatro pies, semejantes á delgadas columnas con ornamentación geométrica hecha á torno. La cabecera en línea perpendicular va decorada por figurillas de bronce. En el interior del bastidor tiras de cuero ó madera, cruzadas de un lado á otro, sostenían los colchones. Eran estas camas en extremo ligeras, muy acomodadas al clima de Italia y apropósito para ser trasladadas sin fatiga de un punto á otro. *Institæ* se apellidaban las tiras de cuero ó madera y *torus* el colchón, el cual se rellenó primero de hierbas y más tarde de lana, de viento y aun de pluma, estando basteado á veces como los modernos. Cubríanse la generalidad de las camas con una colcha, que bien se puede suponer ser de tejido muy diferente en precio, según la calidad de las personas que dormían en ellas. *Stragulum* se llamaba en latín esta colcha, así como *pulvinus* la almohada, cuando la había, pues en ocasiones hacía oficios de tal el mismísimo colchón doblado por el extremo. «Llamábase *toral* — dice el Sr. Giner de los Ríos — el paño más ó menos rico que á veces se ponía bajo el colchón, colgando hasta el suelo, como cuelgan nuestras colchas; sólo que éstas no se colocan debajo, sino encima de los colchones.» Hubo camas con ruedas *(lecti spherulati)* y otras que no pasaban de ser un mísero petate, á lo cual llamaban *grabatum* los latinos, de donde vendrá á buen seguro la palabra *grabat* que emplean los franceses para designar una cámara mísera ó sucia.

No siempre en la cama para dormir ó *lectus cubicularis* había dos testeros, como en algunas camas suntuosas de que luego hablaremos, sino uno solo y, como es regular, en la cabecera. En cambio eran raras las camas de aquella clase que no tuviesen un respaldar, *pluteus*, como los de nuestros sofás, en el sentido de longitud, no dejando abierto, por lo mismo, más que un lado para entrar. Sin embargo, hay en el Museo de Nápoles camas pompeyanas en bronce, sin disputa destinadas á *cubicula* ó dormitorios, qne no tienen aquel respaldar de la expresada materia. Acaso en ellas viniese sustituído por otro de piel ó de algún tejido tupido ó de algo acolchado, á la manera del tapizado de los sofás modernos. Hemos hecho alusión á las camas suntuosas ó dígase de aparato, recordando el *lectus genialis* ó lecho imperial, que en las familias ricas venía á ser una suerte de monumento. Su altura era extraordinaria, de modo tal que para encaramarse á la cama se hacía precisa una escalera de varias gradas, cosa que también se empleó mucho más tarde, en los siglos XVII y XVIII de nuestra era, con las pomposas camas que se usaron en las casas nobiliarias. Que esto ocurrió también entre los romanos lo admiten los más discretos arqueólogos. Rich en su *Diccionario de antigüedades griegas y romanas*, al ocuparse del *lectus genialis*, describiéndolo en la forma que queda indicada, pone un grabado que sacó del *Virgilio* del Vaticano y que representa la



MUEBLES

ÉPOCA ANTIGUA.—MESAS POMPEYANAS

cama de Dido. Sin disputa el autor de la miniatura se apoyaba en la tradición romana, que acaso se conservaba todavía en su tiempo; mas no puede darse aquella pintura por copia sacada durante la dominación misma de los romanos, puesto que el códice del *Virgilio* hubo de escribirse y de ilustrarse ya entrado el período de la Edad media. Con todo, no deja de ser un documento curioso que confirma los otros antecedentes, más ó menos vagos, reunidos acerca del mobiliario romano y en especial del *lectus genialis.*

«Hemos hecho notar – dice un arqueólogo alemán que ha estudiado con gran cariño las antigüedades romanas – que no sólo se tendían en las camas los romanos para dormir, sino que también recostados, el brazo izquierdo apoyado en la almohada, meditaban, leían ó escribían, costumbre que habían tomado prestada de los griegos. La construcción de este lecho, bien sirviera de *lectus cubicularius,* ora de *lectus lucubratorius,* era siempre la misma con poca diferencia. Es probable que hubiese á la cabecera de este lecho una repisa *(pluteus)* ó una especie de pupitre para los libros y para recado de escribir. En el respaldo de las cátedras había también probablemente un apéndice de este género.»

Casi no hay quien ignore una singular costumbre de los romanos, que era la de comer echados, á cual intento disponían de camas especiales que se denominaron *lectus triclinaris.* El adjetivo *triclinaris* procede de *triclinium,* que es el nombre dado al comedor en Roma. Las noticias sacadas de sus escritores y las casas desenterradas en Pompeya nos dicen que aquella dependencia tuvo gran representación en las moradas de los personajes pudientes y de muchas campanillas. Los romanos, que en los últimos tiempos de la República y durante el Imperio se entregaron al sibaritismo hasta el punto que dan á conocer los textos de los poetas y de los historiadores, quisieron que el comedor, teatro de uno de sus goces predilectos, contribuyese á acrecentarlos con la comodidad que procuraba á los comensales, con su magnificencia y con todos los atractivos que más pudiesen halagar los sentidos. De ahí el esplendor de algunos *triclinia* y el gusto artístico desplegado en ellos. Deliciosas pinturas con temas de perspectiva muy vistosos ó con asuntos mitológicos, á veces algo retozones, embellecían las paredes en todo el espacio de la pieza. Por uno de los lados tenía comunicación con el *viridarium* ó jardín, por tal modo dispuesto que desde la mesa pudieran verse las plantas y las flores para recreación de la vista, y con tal arte arreglados los huecos que en invierno no dejasen paso al menor soplo de aire y en verano, por lo contrario, pudiese atravesar por ellos y refrescar el cargado ambiente del *triclinium.* Veíanse en los ángulos estatuas en mármol ó en bronce de divinidades, por lo común las menos severas, obra de artistas helénicos, que, conforme lo hemos dicho en otra ocasión, privaron mucho en Roma, ó también de escultores romanos que supieron seguir hábilmente las huellas de aquéllos. En la vajilla mostraban su boato los personajes conspicuos, puesto que era de plata, y asimismo de oro en algunas familias, labrada prolijamente con primor y con arte incomparables, según lo proclama elocuentemente el llamado *Tesoro de Hildesheim,* conjunto de piezas de vajilla para mesa y algunas para menesteres más modestos todavía, ya que estuvieron destinadas sin disputa para faenas culinarias. Las hay cinceladas con gran delicadeza por escultores de superior ingenio, pues tales hubieron de ser los que labraron las figuritas y adornos que se admiran en aquellos objetos. Agréguese á todo esto espléndidos candelabros, en plata ó en bronce, de mucha riqueza; pebeteros de lo mismo con aromas del Asia para perfumar la estancia, y profusión de flores en todas partes: flores en jarrones, flores echadas sobre la mesa, flores en las coronas con que ceñían sus cabezas los invitados, y flores arrojadas sobre éstos por esclavos ó por hermosas esclavas en no pocos de aquellos *ágapes* que han hecho famosísimos los autores á quienes anteriormente hemos aludido.

Gentes tan sibaritas hubieron de ser muy remiradas en punto al conforte del *lectus triclinaris.* Querían estar en él cómodamente para mejor saborear el deleite de los manjares y de las bebidas. Mas antes de describirlo permítasenos una digresión retrospectiva dentro del propio período. Los romanos de la alta antigüedad comían sentados. Más tarde la afición al lujo reemplazó la sencillez de las primitivas costumbres, y el *lectus* servía al hombre de cama durante las comidas, poniéndose la mujer al pie, los niños en

asientos separados y los criados en bancos, *subsellium;* es decir, señalándose por tal manera lo que podríamos llamar la jerarquía de cada miembro de la familia. Esta costumbre se encuentra representada en bajos relieves y se mantuvo por largo tiempo en el hogar doméstico. Mas así que se construyeron comedores para cierto número de invitados, se hizo indispensable también labrar camas *triclinares* para que en ellas pudiesen recostarse muellemente. Esto exigió una disposición particular en los lechos destinados á los comedores ó *triclinia.* A este fin poníanse tres lechos inclinados, muy bajos, en medio de la estancia, como se ven todavía algunos bien conservados en casas de Pompeya, cogiendo los tres lados de la mesa, que quedaba en el centro, y reservándose el tercero, abierto, para los esclavos que servían la comida. Subíase al lecho por el lado más bajo, ya que era imposible hacerlo por el otro, á causa de ser muy angosto el espacio que quedaba entre la mesa y los lechos. Cada uno se halla ocupado por tres convidados, uno tras otro, con el brazo izquierdo apoyado en almohadones. Así lo enseña una linda pintura mural de Pompeya, en la cual aparecen varios amorcillos comiendo en un *triclinium.* Servíales á los comensales la mano derecha, que les quedaba libre, para tomar los alimentos. *Imus, medius* y *summus,* ó dígase en romance, inferior, medio y superior se llamaban los lechos, según el punto de su colocación. Y es singular que cuando figuraba un cónsul entre los convidados se le daba el puesto *imus* ó inferior, porque le permitía levantarse con mayor facilidad para tomar las comunicaciones oficiales que se le trajeran durante el banquete. Esta disposición guardaron los nueve invitados al banquete ofrecido á Mecenas por el excéntrico Naudienus Rufus, como lo cuenta Horacio en la *Sátira II.* El lujo de los tiempos que siguieron á los del insigne poeta lírico latino, no se satisfizo con comedores capaces para un solo *triclinium.* Aumentáronse sus dimensiones de manera que pudiesen colocarse en la sala dos, tres y mayor número de *triclinia* y que aún quedase espacio para la circulación desahogada de los servidores y para mostrar sus habilidades los artistas llamados para divertir á los glotones romanos de los tiempos de Vitelio y Heliogábalo. En los últimos años de la República las mesas redondas sustituyeron á las cuadradas, y entonces, como es de suponer, debió darse á los *triclinia* la propia forma circular que se llamó *sigma.* Circular es el que se ve en la pintura mural de Pompeya, que hemos citado hace poco. Otra pintura mural cerca de la tumba de los Escipiones, en la vía Apia, difiere algo de la anterior, porque la mesa ofrece la forma de media luna, rodeándola un *sigma* en el que hay once personas congregadas para una comida funeraria.

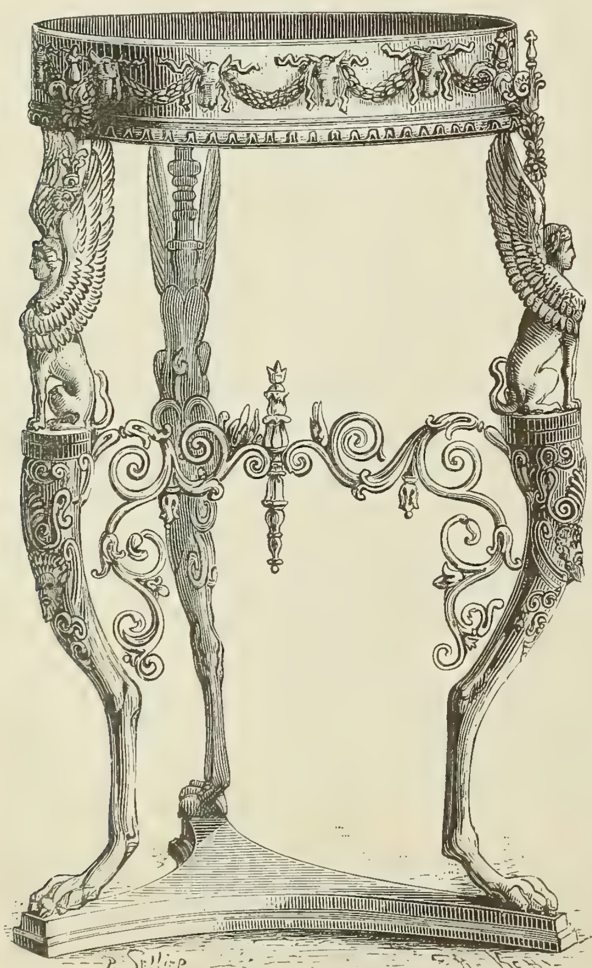


Fig. 13. – Trípode romano en bronce. Museo nacional de Nápoles

Mesas y trípodes se hallaban en todas las casas romanas, formando parte muy principal de su mobiliario. Hemos hablado ya de una mesa de tuya por la que se pagó un precio fabuloso, y este dato rigurosamente histórico nos dice que en tal clase de muebles se desplegó extraordinario lujo en los tiempos más brillantes de Roma. Es cierto que estas mesas suntuosas no se empleaban para usos ordinarios. Se las guardaba en lugar distinguido y se las cubría con tejidos ricos, á modo de tapices, apareciendo sólo en los días solemnes. Plinio ha dejado una extensa lista de las mesas que se fabricaban con maderas raras y costosas por lo mismo. Encuéntranse en el Museo de Nápoles pies de mesa de dibujos sumamente graciosos, todos en bronce. En uno de ellos está esculpida una figura de la Victoria, que no es obra de mala mano, antes al contrario, escultura debida á artista muy dies-

tro en su especialidad. Otros de los pies á que aludimos están formados simplemente por motivos ornamentales de notable carácter. El dibujo y la mano de obra es tan acabado en estos interesantes ejemplares de la metalistería romana, que no es aventurado por ningún concepto suponer que no les excedieron en aquellos méritos las mesas construídas con maderas olorosas y exóticas. «Una mesa que se dobla – dice C. de Champeaux, refiriéndose al citado Museo de Nápoles, – incrustada toda de plata, descansa sobre cuatro pies decorados de genios que sujetan un conejo; otra de ellas, que tiene la forma de trípode triangular, se compone de tres montantes terminados por garras y encima cabezas de Júpiter Ammón, las cuales sirven de zócalo á esfinges alados sobre los que se apoya á su vez una galería circular adornada de bucranios y de festones de flores. Los montantes van reunidos por un travesaño formado por ramas ensortijadas. Esta graciosa composición ha sido imitada por diversos artistas franceses de fines del reinado de Luis XVI, mas las cinceladuras del mueble romano perdieron casi todo su carácter al ser traducidas por medio de la talla en madera, que no podía conservar todas las delicadezas del bronce.» El mismo autor afirma que como una de las mesas más interesantes, entre las descubiertas en Pompeya, ha de colocarse la que tiene la Victoria por soporte y á la que antes nos hemos referido, mueble «que se creería obra de nuestros hábiles ornatistas Clodión y Gouthiere, si no se supiese que había sido encontrada en una de las recientes excavaciones de Pompeya.»

Mención especial merece igualmente una mesa perteneciente también al referido museo, que se ha publicado repetidas veces y una de ellas en la importante obra *Museo Borbónico.* Tiene los cuatro pies de bronce, de línea elegante y con la especialidad de poderse subir y bajar merced á un sencillo é ingenioso mecanismo puesto en los mismos pies. La tabla de esta mesa es de granito rojo antiguo. Las mesas de un solo pie, que se llamaban *monopodia* y también *orbes,* se usaron para sostener objetos pequeños de arte y cachivaches de toda especie que poseían en número considerable las familias ricas. Para estas mesitas se buscaba la madera del *Tuyia cypressiodes,* árbol que hemos citado ya anteriormente, que se da en las laderas del Atlas y cuyo tronco, cerca de las raíces, alcanzaba el grueso de algunos pies. Este árbol, llamado *citrus* por los romanos, se ha confundido á veces con el limonero por la semejanza de los nombres latinos. El limonero no llega nunca al desarrollo del *citrus* ó tuyas, ni su madera ofrece los hermosos jaspeados del último, por los cuales se pagaban en Roma sumas fabulosas, conforme queda expuesto en antecedentes párrafos.

Idéntica donosura á la desplegada por los artistas y artífices romanos en las mesas de todas clases, se encuentra en el dibujo de los trípodes, mueble que abundaba en sus habitaciones, á juzgar por los muchos que se han descubierto en las excavaciones de Pompeya. Más trípode que mesa debió ser el mueble descrito por Champeaux en los párrafos que hemos copiado. Casi todos los trípodes están fabricados en bronce, admirablemente fundido, y hoy día más grato á la vista aún de lo que hubo de serlo al salir de la fundición, por la hermosa patina que ha adquirido bajo la lava del Vesuvio. La mayoría tenían los pies movibles, que eran únicamente en número de tres, como lo dice el nombre, á fin de colocar el mueble con más facilidad donde se quisiera. En la parte superior terminan muchos en una mesa hueca, de donde la especie de que debieron de servir como braseros para caldear las habitaciones. Los sabios arqueólogos alemanes Guhil y Konner exponen la posibilidad de que determinados trípodes sirvieran para usos sagrados, y entienden que los bucranios cincelados en uno de los más famosos parecen indicar que se emplearon para ceremonias religiosas domésticas (fig. 13). Muy enlazadas con los trípodes se encuentran las lámparas y lampadarios, en los cuales la facundia romana agotó toda suerte de formas y de elementos decorativos. Es imponderable la esbeltez de las lámparas sostenidas sobre un pie regularmente elevado y de los lampadarios en que se hallan puestas cuatro y más lámparas. La base á veces tiene algo de ara, como las que se construían para las ofrendas domésticas; en ocasiones semeja el tronco y las ramas del árbol; figuras lindamente modeladas, el viejo Sileno entre otras, decoran también el lampadario, resultando siempre

en el conjunto tanta suntuosidad como buen gusto artístico. Las lámparas y lampadarios se montaban también sobre trípodes. Conforme hemos afirmado antes, el bronce era el metal empleado por lo general en estos objetos del mobiliario en Roma, mas no dejaron de usarse metales más preciosos. En el tantas veces citado Museo de Nápoles existe una suerte de ara ó pequeño trípode, modelo de delicadeza artística, fabricado y cincelado en plata, y en el Museo de Pesth un gran trípode de plata descubierto en Hungría, pero á buen seguro procedente de Italia.

«El arte de los antiguos – traducimos á Champeaux – ennoblecía los utensilios más vulgares de la vida doméstica. En medio de una colección de vasos y chismes de cocina encontramos en el Museo de Nápoles varios hornillos que por sus dimensiones excepcionales merecen figurar entre las piezas del mueblaje. Uno de los más notables se halla sustentado sobre cuatro pies de forma rectangular. Representa el recinto fortificado de una ciudad, en el interior de la cual hay dispuestas marmitas y otras vasijas para la preparación de guisados y un grifo que comunica con un espacio arreglado para tener agua caliente. Las termas antiguas poseían mobiliario apropiado, del que se han encontrado soberbias muestras en Pompeya. Consisten en dos grandes bañeras en bronce, que difieren sólo de las nuestras por su fabricación más cuidada, y en un gran brasero, de forma cuadrangular, sostenido por cuatro pies con garras y revestido de preciosas incrustaciones de plata, junto al cual Chasseriau nos ha pintado á las mujeres romanas reunidas en el *tepidarium.*»

Tócanos hablar ahora de las sillas y sitiales de toda especie. Las pinturas murales de Pompeya y Herculano y algunas esculturas nos han procurado datos utilísimos respecto de los sitiales usados por los romanos. En todos se advierten marcadas reminiscencias de la Grecia, hasta parecer algunas sillas copia directa de las que tuvieron los pueblos helénicos. *Sella* es la denominación común á todas las formas de este mueble, y *cathedra* designa especialmente la silla con respaldar. El respaldo en las *cathedras* se ajustaba perfectamente al cuerpo merced á su disposición encorvada. La *cathedra* con mullidos almohadones en el asiento y en el respaldo, formaba parte del mobiliario indispensable en todo apartamento femenino. Las estatuas en mármol de la joven Faustina y de Agripina, mujer de Germánico, ambas pertenecientes al Museo de Florencia, aparecen sentadas en una *cathedra* con el brazo derecho graciosamente apoyado en el respaldo. El *solium* se diferenciaba por completo de este sitial y correspondía al *thronos* de los griegos. Su aspecto imponente se explica por su destino, cual era el de servir de asiento al jefe de la casa, al del Estado ó bien á alguna divinidad. Su respaldo perpendicular, ricamente decorado, sube á la altura de los hombros y excede á veces de la cabeza misma de la persona sentada. Sus brazos son macizos, formándolos en los dos tronos de divinidades que hay en el Museo del Louvre las alas de los esfinges ó quimeras, cuyos cuerpos sirven de pies al sitial, presentando un conjunto de singular magnificencia y de un carácter artístico superior á todo encarecimiento. De los *solia* de madera, desde los cuales el patrono de la casa daba consejos á sus clientes, no existe ningún ejemplar. En cambio tenemos los tronos en mármol que han llegado hasta el siglo XIX y entre ellos, además de los dos que hemos mencionado, el que se halla en Berlín en la colección de antigüedades del período imperial romano, trono adornado de soberbias esculturas.

Mueble esencialmente romano fué la silla curul ó *sella curulis.* Formábalo un asiento plano, casi diríamos un taburete, hecho primero de marfil y después de metal, sin respaldo y montado sobre dos pies en x. Es probable que la silla curul date del tiempo de los reyes, y esto opinan diferentes historiadores y arqueólogos. En aquella época iba sobre un carro y allí los reyes administraban justicia. Varios magistrados poseían el derecho de sentarse en la silla curul y lo propio algunos sacerdotes de elevada categoría. Encuéntrase reproducida la silla curul en algunas medallas de familias romanas, como por ejemplo, en las de las familias Cecilia, Julia, Pletoria, Pompeya y Valeria. En la *villa Albani* puede verse, ó por lo menos se encontraba en ella hace pocos años, una estatua en mármol del emperador Claudio sentado en una *sella curulis* ó más propiamente *imperatoria,*



EDAD ANTIGUA.—HABITACIÓN DE UNA CASA DE POMPEYA

Opuesto á la silla curul, destinada para una sola persona, fué el *subsellium*, banco algo bajo en el cual se sentaban los magistrados populares, tales como los tribunos y los ediles. Las medallas de plata de las familias Calpurnia, Critonia y Statilia nos muestran sitiales de la expresada clase con dos personajes. Sitial de honor era el *bisellium* ó asiento doble, pues consistía en una suerte de taburete prolongado, sin respaldo, reservado para los decuriones y los augustales de los municipios. En Pompeya se han encontrado dos *bisellia* en bronce con rica decoración y pies torneados. Es muy de notar que los sitiales antiguos fundidos en bronce careciesen de respaldo, lo que hubo de ser muy poco cómodo. Obvióse esto usando en la vida ordinaria sillas de madera más movibles y más *confortables*, de las cuales se ven numerosos ejemplos en los vasos pintados y en las pinturas murales. Por desdicha ninguno de estos muebles ha llegado hasta nuestros días: menos fuertes que el bronce las materias empleadas en ellos no pudieron resistir la acción destructora del tiempo. En las salas de las termas ó en las columnatas de las basílicas poníanse á disposición del público grandes bancos en bronce cincelado, en ocasiones incrustado de plata, cuya forma recuerda los que decoran nuestros paseos, si bien al comparar los modernos con los que en Pompeya existen, ocupando aún el sitio en que fueron colocados, la elegancia del arte romano deja muy atrás la raquítica ornamentación de la edilidad de nuestra centuria. Fundidos por completo en bronce los bancos pompeyanos, van sostenidos por garras de animales y revestidos de figuras y motivos decorativos cincelados, que los convierten en admirables objetos de arte.

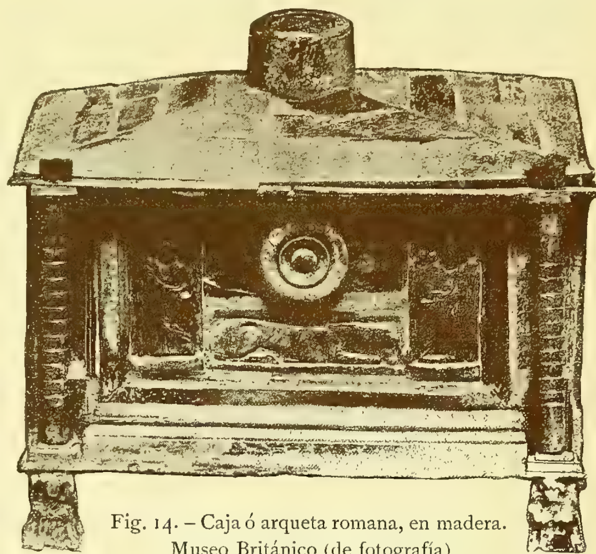


Fig. 14. – Caja ó arqueta romana, en madera. Museo Británico (de fotografía)

«A pesar de sus grandes riquezas – dice un arqueólogo moderno, – el Museo de Nápoles no ha absorbido todo el mobiliario antiguo, siendo varias las colecciones públicas que poseen también obras capitales en este género. En el museo etrusco del Vaticano existe un gran lecho funerario en bronce, de un carácter original, muy bien conservado en sus partes principales, y el cual fué descubierto en las cámaras sepulcrales de la antigua población de Cerœ. Hay en la propia sala un carro antiguo en bronce, que por luengo tiempo sirvió de púlpito en una iglesia de Roma. El Museo del Capitolio posee igualmente la parte central de una *biga* cubierta de bajos relieves de bronce relevado, en donde se hallan representadas escenas relativas á la guerra de Troya, siendo este ejemplar uno de los restos más preciosos de la arqueología itálica. Dió M. Castellani este monumento al citado museo, que se ha enriquecido además con un *bisellium* decorado con bajos relieves mitológicos incrustados de plata, cuya labra parece superior á la que se ve en los mejores objetos del Museo de Nápoles. Encontramos también en el Louvre dos ejemplares interesantes del mobiliario antiguo, esto es, un sitial en bronce parecido á los que se han descubierto en Pompeya, cuyos pies van sujetos por travesaños que terminan en cabezas de caballo y se hallan decorados además con pequeños bustos; y una silla de tijera en metal revestido de plata, cuyo asiento tiene anillas para pasar por ellas las barras de los que debían llevar este mueble. Esta silla, encargada sin duda por algún rico patricio, procede de las excavaciones de Ostia.» El Museo Británico, por todos conceptos tan rico, posee también un ejemplar de gran rareza por estar construído en madera. Consiste en una arqueta ó caja, plafonada, con figuras talladas en una de las caras y columnas parecidas á las salomónicas, mueblecillo que debió servir para guardar joyas ú objetos de estimación (fig. 14). Su disposición recuerda la que tienen las arquillas del siglo XVII, cosa que no ha de tenerse por rara si se tiene en cuenta que durante una parte de dicho siglo dominaron las aficiones clásicas.

IV

El imperio de Bizancio. – Su influencia en el mobiliario del Occidente

Al fundar Constantino en el año 330 de la Era cristiana el imperio de Oriente, estableciendo su capital en Bizancio, trasladó á esta ciudad el foco de la civilización, de las artes y de las letras de su época. Nació allí una arquitectura propia, y dicho se está que de ella recibieron también vida la escultura, la pintura y todas las artes suntuarias. Al mismo tiempo, toda la parte occidental de Europa se encontraba dominada por las razas que bajando del Norte llenaron el Mediodía, se establecieron en él, y cumpliendo una ley de la Providencia hicieron desaparecer los ya caducos elementos de la sociedad romana. Tardó siglos el Occidente en aparecer con fisonomía propia en el arte. La Iglesia, que salvó en la Edad media la ciencia y las letras antiguas, que las cultivó amorosamente dentro de lo que consentía la rudeza de los tiempos, que las amparó en los cenobios, guardando en las bibliotecas monacales códices que contenían todo el tesoro del saber antiguo, fué también la que en la arquitectura y en todas las artes impulsó los mayores perfeccionamientos, labró las iglesias y conventos, de donde irradió la influencia artística, y los dotó con los más admirables objetos, producidos bajo su amparo por los artífices que se dedicaban á las artes suntuarias. Empero, según hemos indicado antes, Bizancio se adelantó cronológicamente al Occidente. Por ello hablaremos primero del mobiliario bizantino, para ocuparnos luego del mobiliario románico; es decir, el arte del Oriente, primero, y en seguida el del Occidente, que del anterior sacó no escasa enseñanza.

Es indisputable que el arte bizantino, tal como nació y creció en Bizancio en el siglo IV de J. C., procede en parte no pequeña del arte antiguo. La fuerza de la tradición ha sido siempre muy grande en el Oriente helénico. Aun hoy las viejas leyendas mitológicas no han desaparecido por completo de los campos de Grecia, y á cada instante, en los cuentos, en las canciones, en las costumbres de la vida popular, revive el recuerdo de las divinidades del Olimpo. Hasta en los sitios en donde el culto cristiano ha sustituído con sus iglesias los templos paganos, se conservan á veces los nombres de los últimos en los lugares en donde estuvieron emplazados. Esta fidelidad á las tradiciones en todo cuanto toca á la vida social, ha de encontrarse del mismo modo en las cosas del arte. Y así aconteció en efecto. Cuando los artistas bizantinos crearon un arte nuevo, lo cual no fué obra de años, sino de siglos, hallábanse sus ánimos impregnados de recuerdos del pasado y vivían entre las creaciones de éste. Las basílicas que Constantino y sus sucesores erigieron en el Oriente eran las mismas basílicas, con variantes que acentuó el transcurso de los tiempos, que se habían construído en Roma con el propio título de basílicas durante el reinado de los emperadores romanos. Elementos griegos y romanos, más los últimos á nuestro juicio, constituyeron, pues, el fundamento de la arquitectura bizantina, y como natural consecuencia el de todas las artes mayores y menores de Bizancio.

A estos elementos, sin embargo, se unieron otros, procedentes algunos del extremo Oriente. Contaba el imperio de Bizancio entonces con las ricas provincias de la Siria, que formaban como una faja intermedia entre el Asia central y Grecia. Bizancio, más tarde llamada Constantinopla, se encontraba enlazada con aquellas comarcas, de las que era originaria una parte no insignificante de su población. Era forzoso, por lo mismo, que de las costumbres y de las artes de ella utilizara algo y aun mucho el naciente arte bizantino. Hallábase además la capital del nuevo imperio en continuas relaciones con las monarquías

más poderosas del Oriente y singularmente con Persia. Al arte persa tomó prestada la arquitectura bizantina la afición al lujo y á la riqueza, así como también la tendencia á tratar la ornamentación de un modo que llamaríamos convencional hasta cierto punto, si no estuviese tan ajustado á los más sanos principios del arte decorativo. La ornamentación persa va siempre tras del clausulado geométrico y de la línea geométrica, en lo posible, cuando copia la fauna y la flora: otro tanto verifica el arte bizantino en sus obras más justamente celebradas. La imaginación no pierde nunca sus fueros en este arte: estudia la naturaleza el artista para sacar de ella lo que le conviene y responde bien á su idea. De ahí las flores de formas extrañas y los animales quiméricos que con tanta frecuencia se encuentran en los frisos y en los capiteles de los edificios, como en los plafones de los dípticos y arquetas y en los mosaicos y tejidos.

«Con todo, el arte bizantino – escribe Ch. Bayet – no se contentó con combinar elementos de origen diverso, sino que se mostró creador. Tócale el mérito de haber sido el primero que dió á las concepciones cristianas fisonomía individual bien marcada. En efecto, en el terreno religioso es donde se manifiesta con toda su originalidad y brillantez, lo cual no extrañará á nadie si no se olvida cuán poderosa era la religión entre los griegos de la Edad media y cómo entraba en todas las cosas de la vida. Los artistas sintiéronse especialmente impresionados por ciertos caracteres dominantes del Cristianismo, el esplendor de la religión triunfante, la majestad divina, la protección de los santos, y se ocuparon en expresarlos con la mayor fuerza. Esto explica que á pesar de una gran variedad de asuntos, el arte bizantino en aquella época presente ya mucha uniformidad. Se nota que gira sin cesar alrededor de las mismas ideas. ¿No es esto conformarse con las verdaderas condiciones del arte religioso? La fidelidad á tipos precisos, á concepciones capitales y poco numerosas, es rasgo común á todas las religiones. El espíritu popular les da un sentido sagrado, y consideraría como una profanación que se dejase libre el campo al capricho de los artistas. En la sociedad bizantina la Iglesia les vigila y les dirige, y en los comienzos la mayor parte pertenecen á ella. Hay además en esta repetición verdadera grandeza. Una religión inmutable requiere formas artísticas que no cambien por la moda, y en las iglesias ha de dominar la idea de la eternidad. Conviene que el arte lleve nuestro ánimo hacia aquella idea por la eternidad aparente de sus tradiciones. Bajo este concepto, los bizantinos fueron insignes maestros. Ya se trate del concepto, ya de la ejecución, comprendieron las reglas verdaderas de la decoración religiosa, siendo de notar que en nuestros días los pintores que han querido hacerla revivir se han inspirado á veces en las obras de los artistas bizantinos.»

Parecerá á primera vista que con las anteriores citas nos hemos desviado de nuestro objeto. No es así, porque nos importaba hacer constar la fisonomía y el sentido que tuvo el arte bizantino, sin lo cual no se hubieran comprendido acaso indicaciones y asertos que haremos más adelante. A los que hemos hecho ya, nos importa añadir algún otro, como el de que el movimiento bizantino no se ciñó á Bizancio, á la Palestina, al Asia Menor, á la Grecia y á los países inmediatos, sino que se extendió hacia el Occidente, dejando en sus comarcas obras de gran importancia en todos los géneros artísticos, á las cuales ha de darse forzosamente el título de bizantinas. Así acontece, verbigracia, con la iglesia de San Vital de Ravena y más tarde con la basílica de San Marcos de Venecia, aparte de otras fábricas que en mayor ó menor grado tuvieron rasgos salientes del arte inaugurado y desarrollado en Bizancio. Otro tanto sucede con numerosos ejemplares del tejido, de la orfebrería, de la pintura por medio del esmalte, de la ebo-

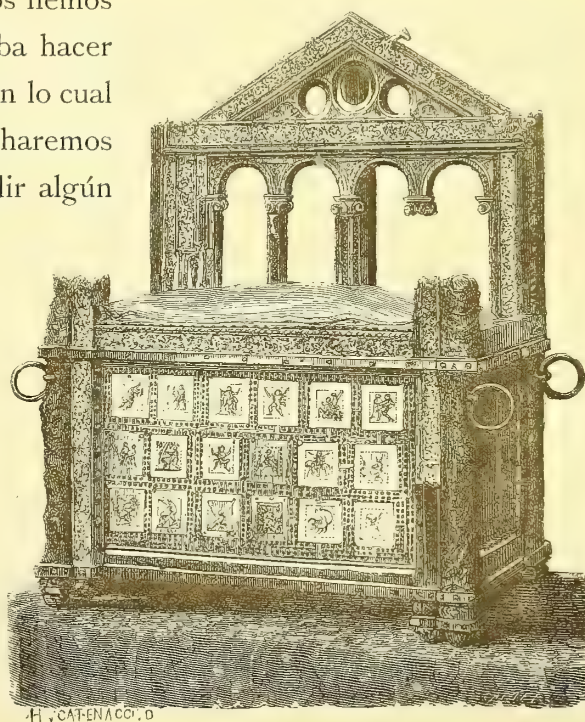


Fig. 15. – Cátedra de San Pedro en Roma

raría, etc., algunos de los cuales tal vez procedían de comarcas orientales, mientras otros habían sido labrados sin disputa en el Occidente, á semejanza de los productos bizantinos. Las estofas ricas que salieron del celebrado *Hotel del Tiraz* en Palermo, harían buena la afirmación anterior, si no tuviéramos otros datos para comprobarlo, según se verá en venideros párrafos.

Rarísimos son los muebles de los primeros siglos de la Edad media que han llegado hasta nuestros días. Es uno de ellos la llamada *Cátedra de San Pedro* (fig. 15), que los arqueólogos suelen poner entre los monumentos bizantinos. Interesante, sin disputa, es este monumento de los primeros siglos del Cristianismo, que los católicos miran con la veneración de que es digno, en la parte absidal de la Basílica Vaticana. Créese, no obstante, que este mueble no pudo pertenecer al príncipe de los apóstoles, martirizado bajo Nerón, y que hubo de ser obra de alguno de los papas que le sucedieron hacia fines del siglo III ó comienzos del IV. Aquel monumento además ha sido objeto de numerosos cambios, siendo difícil distinguir bien lo primitivo de lo que se adicionó posteriormente. El sitial tiene la forma de un cubo macizo en madera y se halla cubierto de pequeños bajos relieves rectangulares de marfil, con asuntos en varios de ellos sacados de la mitología griega y romana. Esto último no es raro en el primitivo arte cristiano, pues bien sabido es que en las pinturas murales de las catacumbas y en sepulcros se emplearon los símbolos y representaciones paganas con valor ó sentido apropiado al de las nuevas creencias. No puede por lo tanto deducirse, como alguien ha supuesto, que el destino del monumento fuese pagano en su origen, apoyándose para afirmarlo en los expresados relieves. A cada lado de los montantes se ven anillas que servían para pasar por ellas los bastones de los que llevaban la silla, la cual, merced á esto, se equipara con las sillas curules de los magistrados romanos. La disposición de los brazos no puede sacarse en claro por razón de la insuficiencia de los restos que se conservan en aquella parte del mueble. Lo mismo ha de decirse del respaldo, pues el que existe actualmente en la *cátedra* pertenece verosímilmente á época más moderna y recuerda por su ornamentación y hasta por sus líneas generales el carácter constructivo y decorativo de los edificios de la alta Italia, apellidados lombardos, de la comarca en donde se construyeron los más importantes.

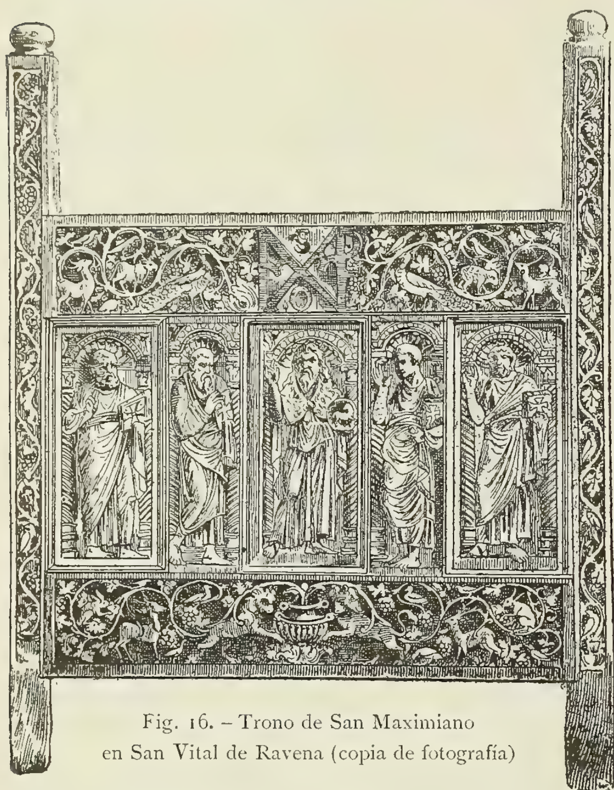


Fig. 16. – Trono de San Maximiano en San Vital de Ravena (copia de fotografía)

Aspecto más bizantino ofrece sin duda – aunque no sería aventurado decir que reune también rasgos que podrían llamarse románicos – la *cátedra* que se guarda en el tesoro de la basílica de Ravena, que la tradición atribuye á San Maximiano y que en verdad parece ser del siglo VI, centuria en que vivió el mencionado obispo. Ravena fué la ciudad del imperio que más contribuyó á enlazar el Occidente con el Oriente. Las iglesias, con magníficas cúpulas, de San Vital, la de San Giovanni *in Fonte*, la tumba de Gala Placidia, la iglesia circular de Santa María que se dice construída por Teodorico, y por fin la gran basílica de San Apolinar *in Classe*, lo propio que otras iglesias de traza latina, reunen los elementos característicos de las arquitecturas del Oriente y del Occidente. No es raro, por lo mismo, que también los tenga la *cátedra* de San Maximiano, que se conserva en la referida iglesia de San Vital.

La parte más interesante de este sitial es el frente, lleno todo, como el resto de la misma *cátedra*, de bajos relieves ejecutados en marfil. San Juan y los cuatro Evangelistas ocupan cinco arcuaciones en el centro del cubo que forma el asiento propiamente tal. Aquellas imágenes tienen los caracteres del arte bizantino, y en cierto grado también los que muy luego presentó la imaginería románica. Por arriba y por abajo

corren dos frisos que han de llamarse verdaderos modelos en el estilo, así por la galanura é inventiva del dibujo como por la habilidad y el buen gusto que se descubren en la ejecución. Los motivos sacados de la flora y de la fauna se combinan en este trozo de la *cátedra* de San Maximiano con una elegancia que parece presagiar, á tantísima distancia, los primores del renacimiento italiano (fig. 16). Esta obra ha de considerarse, por lo tanto, como uno de los ejemplares de más subido precio, si no el mayor de todos entre los poquísimos que nos quedan de los primeros siglos de la Iglesia cristiana. En el tesoro de San Marcos en Venecia se enseña un sillón que se dice haber pertenecido al mencionado santo, pero cuyo estilo es de fecha muy posterior. En diversas catedrales existen tras del altar, en el centro del antiguo coro, los sitiales esculpidos en mármol ó en piedra en que se sentaban los obispos durante los oficios y en otras ceremonias del culto. Aun cuando no guardasen entera consonancia con los sillones labrados en madera, se parecerían, no obstante, á aquéllas en la traza general; de donde el que por aquellas cátedras de mármol ó de piedra se pueda deducir con bastante exactitud lo que serían las construídas en otras materias. Algunos de los sitiales á que aludimos, románicos por lo común, están decorados con motivos escultóricos. El de la catedral de Gerona, en España, figura entre los que merecen citarse especialmente.

Careciendo de ejemplares directos, se hace preciso acudir á las enseñanzas que pueden sacarse de objetos escultóricos ó de los más viejos códices. Mr. Hungerford Pollen, del Museo de South Kenington, cita á este propósito algunos dípticos, trabajo de eboraría, que se conservan en el expresado museo. Así, verbigracia, habla de una hoja del díptico consular de Anastasius Paulus Probus Sabinianus Pompeius. Está representado el cónsul sentado en un sillón muy adornado, semejante á las sillas curules de Roma, pero con elementos de ornamentación griega y egipcia, tales como se ven en los sitiales de mármol, sostenidos por leones ó leopardos con cabezas esculturadas sobre la unión superior de los pies traseros. De las bocas de los leones penden anillas para trasladar el sillón de un punto á otro. Adornan lo alto del sillón plafones y medallones con mascarones alados y testas retratos del cónsul y de su familia ó de individuos de la familia imperial. A cada lado del asiento hay figuras de la Victoria alada sobre globos y teniendo discos en sus cabezas. Probablemente son los discos el comienzo de los brazos, siendo de creer que de ellos arrancase un barrote que fuese á parar al respaldo del sitial. «Esta forma – dice Mr. Hungerford – es continuación de tipos hallados en Nínive y en Egipto. Un taburetillo con un cojín bordado va puesto á los pies del cónsul y otro cojín bordado también cubre el asiento. Esto es trasunto de un sillón del siglo VI.»

Un sitial más parecido todavía á la silla curul puede verse en otro marfil perteneciente á la colección de South Kenington. Es una placa ó tableta con dos apóstoles sentados, en bajo relieve. Constituyen las sillas dos piezas encorvadas y reencorvadas por cada lado, dos de las cuales se prolongan y sujetas por travesaños forman el respaldo. Dos delfines con las cabezas tocando en el asiento y las colas prolongadas hasta arriba del respaldo hacen oficio de brazos. Estos sillones pertenecen al siglo IX, al decir del mencionado arqueólogo.

Violet-le-Duc concuerda con el citado arqueólogo inglés en hacer notar que en los manuscritos medievales más antiguos se encuentran sitiales que recuerdan formas usadas en la India, Persia y Egipto. En aquellas mismas épocas son poco frecuentes las sillas con respaldar, lo mismo en el Oriente que en el Occidente, y las que tienen esta circunstancia y que aparecen dibujadas en miniaturas presentan el aspecto de sitiales de honor ó tronos, por lo cual casi siempre los ocupan personajes investidos del carácter real ó por lo menos constituídos en elevada autoridad. Una silla sacada de la colección del príncipe Soltykoff, asiento de una imagen, aunque obra de principios del siglo XIII, puede servirnos también para formar concepto acerca de lo que fueron aquellos muebles en el siglo XII y anteriores. Adviértase que la silla á que aludimos reune un carácter mixto, que por una parte nos lleva al estilo bizantino, y por otra á la orfebrería y al mobiliario románico. Por esto vamos á describirla en este lugar, sin perjuicio de que

nuestros lectores la tengan presente cuando en capítulos venideros hablemos de los muebles que se construyeron en la parte occidental de Europa, durante el predominio de la arquitectura y arte románicos.

La silla de la colección Soltykoff consiste en un cubo, como las que se hallan dibujadas en los códices. Tiene alrededor en sus cuatro lados arcuaciones, enriquecidas con esmaltes, de la misma manera que se hallaban adornadas con pinturas y dorados las sillas y sitiales ejecutados en madera, durante la propia época. Por las tres caras está el borde algo levantado, con arquitos calados y esmaltes, lo cual venía á hacer oficio de respaldo y brazos, aunque, como hemos dicho, presentando escasa altura y ofreciendo en consecuencia escasísima comodidad á quien se hallaba sentado en la silla. Los cuatro montantes se prolongaban hasta más arriba del borde descrito y remataban en una especie de bolas ó piñas. Es indudable que en Bizancio, en los tiempos de Justiniano y Teodora y también en los de sus sucesores en aquel fastuoso trono, tendrían los sitiales en general la forma de un cubo, más ó menos enriquecido por medio de labrados, singularmente en aquellos en los cuales se hubiese empleado metales ricos en su construcción. Díganlo los mosaicos de Venecia y los de Monreale en Sicilia.

Dada la persistencia de las costumbres romanas, singularmente en la nueva sede del imperio, es admisible la afirmación de distintos arqueólogos de que las camas en el período propiamente bizantino y en los países en que prevaleció este estilo, tuvieron formas idénticas ó por lo menos muy semejantes á las que se ven en las camas romanas de Pompeya. Empleóse también en ellas el bronce, terminando los pies en garras de diversos animales y en su parte superior en cabezas de los mismos bichos. La costumbre de comer reclinado había desaparecido ya en el siglo VI, aun cuando se mantuviese en el palacio imperial de Bizancio el nombre de *Triclinia aurea* ó comedor de oro, título que se daba al gran salón de audiencia y que prueba lo que antes hemos afirmado, ó sea cuán aferrados se hallaban á los antiguos usos, así los emperadores como los patricios todos. Los cortinones y las cubiertas completaban el decorado de las camas suntuosas, máxime en las que carecían de cabecera, que eran en gran número. La magnificencia desplegada por los bizantinos en los paños decorativos difícilmente ha sido superada por ningún otro pueblo. Heredaron el esplendor del Oriente con la majestad y pompa del Occidente. Sedas admirablemente labradas, ya en el Asia, ya en los mismos telares de la capital del imperio, y á veces quizás en el gineceo, como la preciosa estofa que sirvió de sudario al cuerpo de Carlomagno; tapices bordados con oro y piedras preciosas, acaso también con imaginería; cortinas de blanquísimo lino, adornado igualmente de espléndidas franjas, ya aplicadas por medios habilísimos que permitían el fácil lavado del tejido principal, ya bordadas directamente en seda y lana, mas asimismo de modo que fuese posible conservar con pulcritud los indicados paños; toda suerte de estofas, cuajadas de motivos inspirados en la flora y en la fauna, conforme los tiene la arquitectura bizantina y según los usó la arquitectura románica, contribuían á imprimir imponente aspecto á las grandiosas aulas de los palacios imperiales y de las moradas de los primeros dignatarios y de los patricios durante los reinados de los Paleólogos y los Comenos. Imaginen nuestros lectores qué efecto tan portentoso debía producir en el ánimo la vista de algunas de las salas del palacio imperial de Bizancio, en un momento de audiencia dada por el monarca. Sentaríase éste en silla curul, toda de marfil, esculturada por todos sus costados con representaciones religiosas

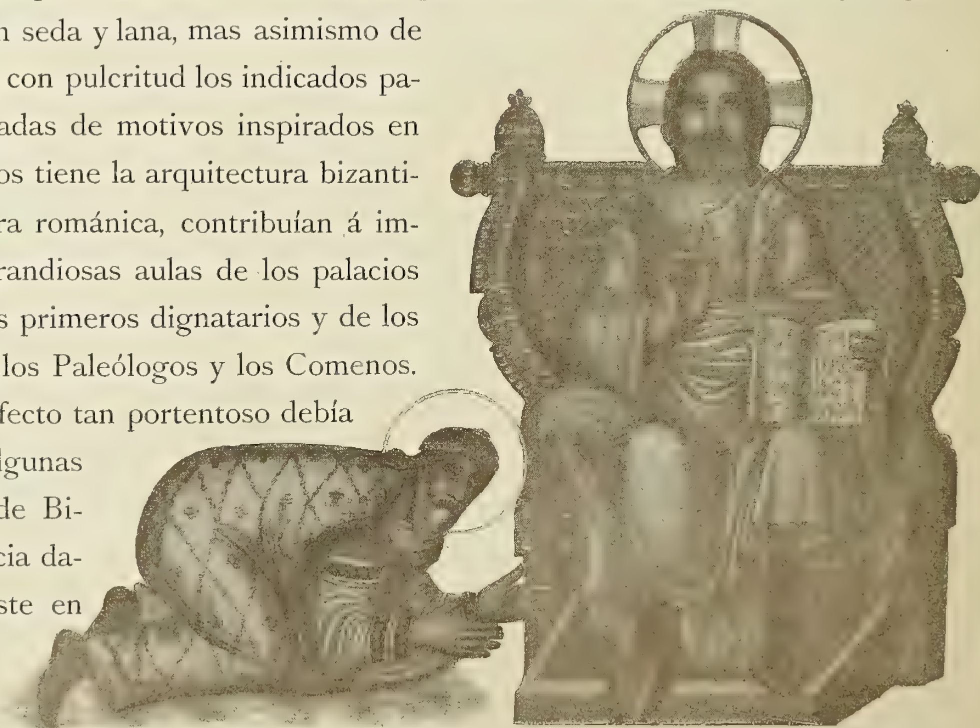


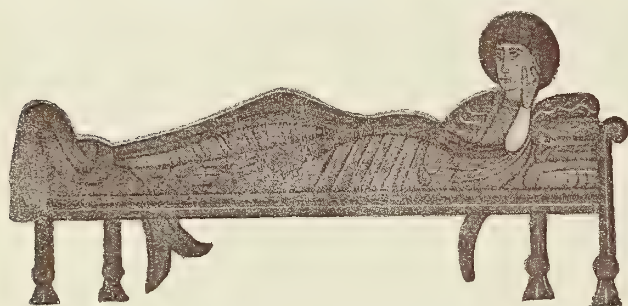
Fig. 17. – Parte de un mosaico bizantino del siglo VI, en Santa Sofía de Constantinopla (de fotografía)

y con figuras alegóricas, todas ellas severas, rígidas, con el arte especialísimo, hierático, que ofrece la escultura bizantina. Almohadón soberbio de paño de oro, tejido con estrellas ó flores multicolores, al modo de los tejidos más antiguos, aparecería en el asiento, mientras se vería en el respaldo otro paño idéntico, de mayor riqueza si cabe, y lo propio en el escabel ó taburetillo, en el que apoyaría los pies el soberano. Por detrás y por encima del sitial colgarían otros paños, artísticamente plegados, de tanto precio como mérito, tal vez alguno de ellos con bordaduras que representasen al Padre Eterno, á Jesucristo y á los santos y santas por quienes mayor devoción sintiera el soberano, del cual suponemos que no pertenecía á la destructora secta de los iconoclastas. Centro de estos esplendores sería el propio emperador, llevando túnica blanca y manto de púrpura, una y otro tejidos con animales simbólicos, tal como se ve en las figuras de Justiniano y de Teodora en la basílica bizantina de San Vital de Ravena, ceñida la cabeza de imperial corona cuajada de pedrería y brillando innúmeras joyas en el cuerpo del monarca; resabio por una parte del lujo que reinó en los últimos siglos del imperio romano, y copia por otra de las costumbres del Oriente, de fecha antiquísima. Rodearían al monarca la emperatriz, los empleados palatinos y los nobles, todos ellos vistiendo ropas talares, de riqueza proporcionada á la de las que llevase su amo y señor, y formaría el fondo de esta soberbia escena, su parte escenográfica, la arquitectura misma de la sala, con arcos en medio punto, columnas de pórfidos y jaspes de las más pintorescas vetas, capiteles labrados prolijamente, dorados y policromados, y en las paredes revestimiento maravilloso de mosaico, lleno de figuras severas, envaradas, trasunto de las mismas que en carne y hueso se veían en la sala, apareciendo sobre una superficie de oro, movida por los pequeños cubos del mosaico, y de una entonación en la que se armonizaban bellamente la brillantez del metal con la delicadeza de la tinta áurea. En esta sala el trono de marfil del emperador resplandecía por su severidad sobre cuanto lo circuía; por su gusto artístico, síntesis del arte bizantino en aquel tiempo; por su riqueza, mayor si cabe que la de los tronos de plata y oro. Aquella cátedra semejaba una especie de resurrección del arte que empleó Fidias en las estatuas criselefantinas de Júpiter y Minerva.

V

El mobiliario en el período del arte románico. – Los códices. – Rarísimos ejemplares de la época

¿Cuándo empieza propiamente el período que se ha denominado Edad media? Difícil se hace fijar la fecha, aun verificándolo con alguna latitud, ya que no es cosa de admitir la que se ha señalado simplemente para las necesidades de la enseñanza en las aulas. Hay medio de marcar época en la cual todavía era viviente el espíritu de Roma, en la cual perseveraban aún las costumbres romanas, y en la que con la nueva creencia se mezclaban más ó menos confusamente los errores del paganismo. Recuérdese que en las catacumbas de Santa Inés y de San Calixto existen pinturas en que se ven las representaciones gentílicas con significación cristiana, y dedúzcase de ahí lo que debía pasar en la sociedad de los primeros siglos de nuestra era, aun después del edicto imperial de Constantino. Por contrario sentido á lo que hemos expuesto, se puede fijar época en la que han desaparecido ya casi por completo los vestigios romanos al impulso de los pueblos que poblaron el centro y el Mediodía de Europa. Esto ocurría en los siglos VIII y IX de Jesucristo. Era ya aquella una sociedad nueva, una sociedad ruda, con un arte primitivo, con una literatura infantil, si á tanto llegaba, pero á la vez con una fisonomía diversa de la que habían tenido los pueblos que la precedieron en la historia del mundo. Nos referimos en estos párrafos al Occidente de Europa, á los países en donde imperó en arquitectura el estilo llamado «románico» (figs. 18 y 19).


Fig. 18. – Cama del siglo X. Códice de San Beato de Gerona

Hemos dicho que las influencias bizantinas alcanzaron al Occidente y que en él llegaron á ser muy poderosas. Lo proclama la basílica de San Vital de Ravena y más tarde la de San Marcos en Venecia. Pero aparte de estas fábricas, debidas sin disputa á la influencia directa bizantina, déjase sentir la misma en edificios que no se debieron á impulso procedente de Bizancio. Entre ellos acaso deba ponerse en primera línea la capilla palatina de Aix-la-Chapelle, Aachen ó Aquisgrán, que así se llama respectivamente en francés, alemán y castellano la ciudad en donde existe la construcción mencionada. Alzóla el emperador Carlomagno á fines del siglo VIII; San Wandrillus, monje de Fontanelles, dirigió la obra, y el papa León III la consagró el día de la Adoración de los Santos Reyes del año 804 de la era de Nuestro Señor Jesucristo.

«Ninguno de los edificios – dice De Dartein – levantados después de la terminación de Santa Sofía de Constantinopla hasta el siglo IX, fué objeto de tanta solicitud por parte de su fundador como Nuestra Señora de Aix-la-Chapelle. Siguiendo lo que Justiniano hizo para Santa Sofía, Carlomagno mandó traer de Treveris, Roma y Ravena, los materiales preciosos destinados á su palacio y á la capilla contigua. En la iglesia, las puertas y las balaustradas, existentes todavía, son de bronce. La cúpula se hallaba revestida de mosaicos.»


Fig. 19. – Cama del siglo X. Códice de San Beato, existente en la Biblioteca nacional

La iglesia de Aix es una rotonda que procede, sin duda

de ninguna clase, de la rotonda bizantina de Ravena. El pórtico, de dos pisos, guarda identidad completa con el de esta última ciudad: dos torres puestas á ambos lados encierran las escaleras que llevan á una tribuna, la cual á su vez comunica con las galerías altas que rodean la nave. El influjo, por lo tanto, es manifiesto, debiendo añadirse que aun antes de Carlomagno y de las peregrinaciones del año 1000, existen relaciones entre el Occidente y el Oriente, en donde Bizancio tenía un gran poder de atracción sobre todos sus pueblos; atracción tan poderosa, que los príncipes de Francia, Alemania é Italia enviaban de continuo embajadas á aquella fastuosa y espléndida corte. Gran número de peregrinos de todas las naciones occidentales visitaban los Santos Lugares, y yendo ó volviendo por Constantinopla, la Bizancio de entonces, como es sabido, por medio del relato de las magnificencias de la civilización bizantina y de la descripción de sus admirables documentos propagaban el deseo entre los pueblos occidentales de emular en lo posible la riqueza y las grandezas de los pueblos del Oriente. A extender estas ideas coadyuvaron también muchísimo los monjes griegos que fueron á establecerse, por los mismos siglos, en Roma y en otros puntos de Italia, en Francia y en Alemania.

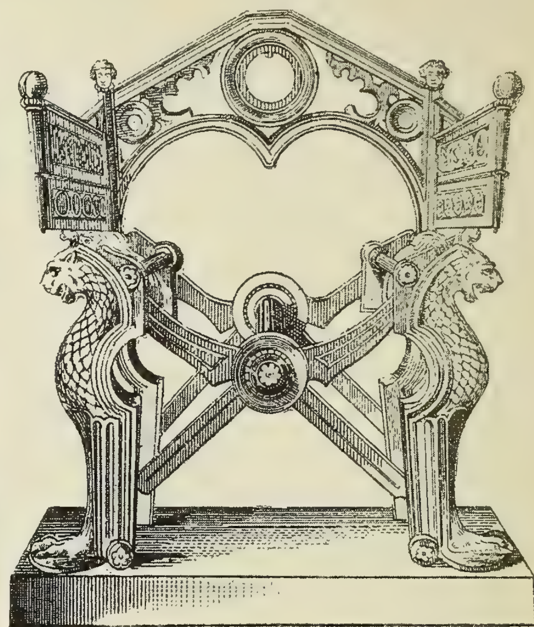
Contribuyó también á que en el Occidente penetrara el arte bizantino el comercio que se hacía entre aquella parte de Europa y el Oriente, y el cual, según las noticias más viejas, bien puede afirmarse que era ya muy considerable en la época de las Cruzadas (fig. 20). Había entre los pueblos de uno y otro lado cambio de mercancías de diferentes clases, y los latinos en especial adquirían de los orientales los preciosos tejidos que se labraban en Bizancio y quizás en otras poblaciones, joyas, marfiles esculturados llenos de variados motivos y de imaginería, que á veces se ha calificado de bizantina y en otros casos de románica, por los grandes puntos de contacto que se advierten entre ellos y la pintura y escultura de ambos estilos. El amor al lujo en los siglos XI y XII que se advertía en el Occidente, dimanaba acaso del empeño por copiar los usos de los orientales. «Érase en tiempos de Carlomagno, tan sencillo en su traje – dice un erudito investigador, – y cuyo nieto, el emperador Luis el Germánico, á ejemplo de su abuelo se mostró siempre enemigo del lujo en los ejércitos, cuando se prohibió el uso de la seda, el empleo del oro y de la plata, tan extendidos en la época, hasta en las casas de religiosos. Tan laudables esfuerzos no lograron prevalecer mucho tiempo contra el fausto, al que más que ningunos otros se sienten inclinados los pueblos que tienen civilización poco adelantada, con lo cual á la caída de los carlovingios, ó tal vez antes, reaparecieron las estofas prohibidas. ¿No vemos, en efecto, durante la primera cruzada á Godofredo de Bouillón y á otros barones franceses presentarse en Constantinopla ante el emperador Alejo Comeno, cubiertos de ricas vestimentas y de pieles preciosas, como las que usan – dice Alberto de Aix – los príncipes franceses? Este lujo llegó á tal exceso en los ejércitos, particularmente en las guerras de Ultramar, que cien años después de la primera Cruzada, hacia 1190, Felipe Augusto prohibió el uso de la marta cebellina y de la escarlata, estofas cuyo uso era causa de ruina en la nobleza hasta en tiempos de paz.»



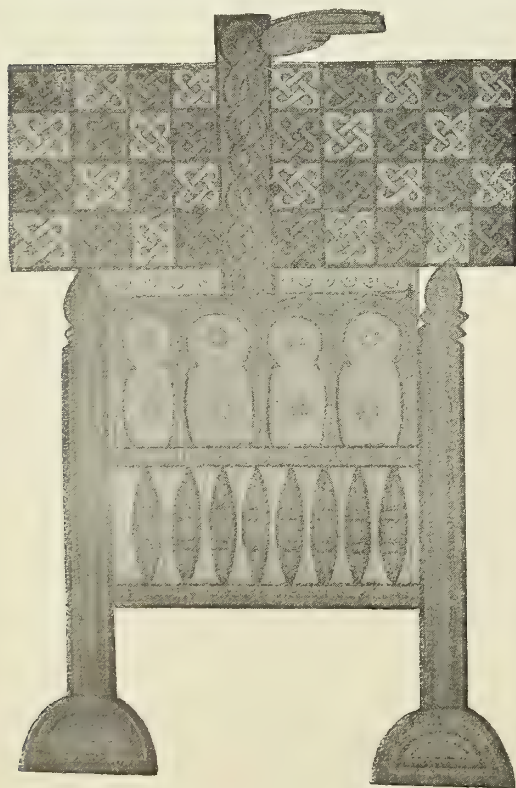
Fig. 20. – Sillón y pupitre del siglo X. Códice Vigilano, en la Biblioteca del Escorial

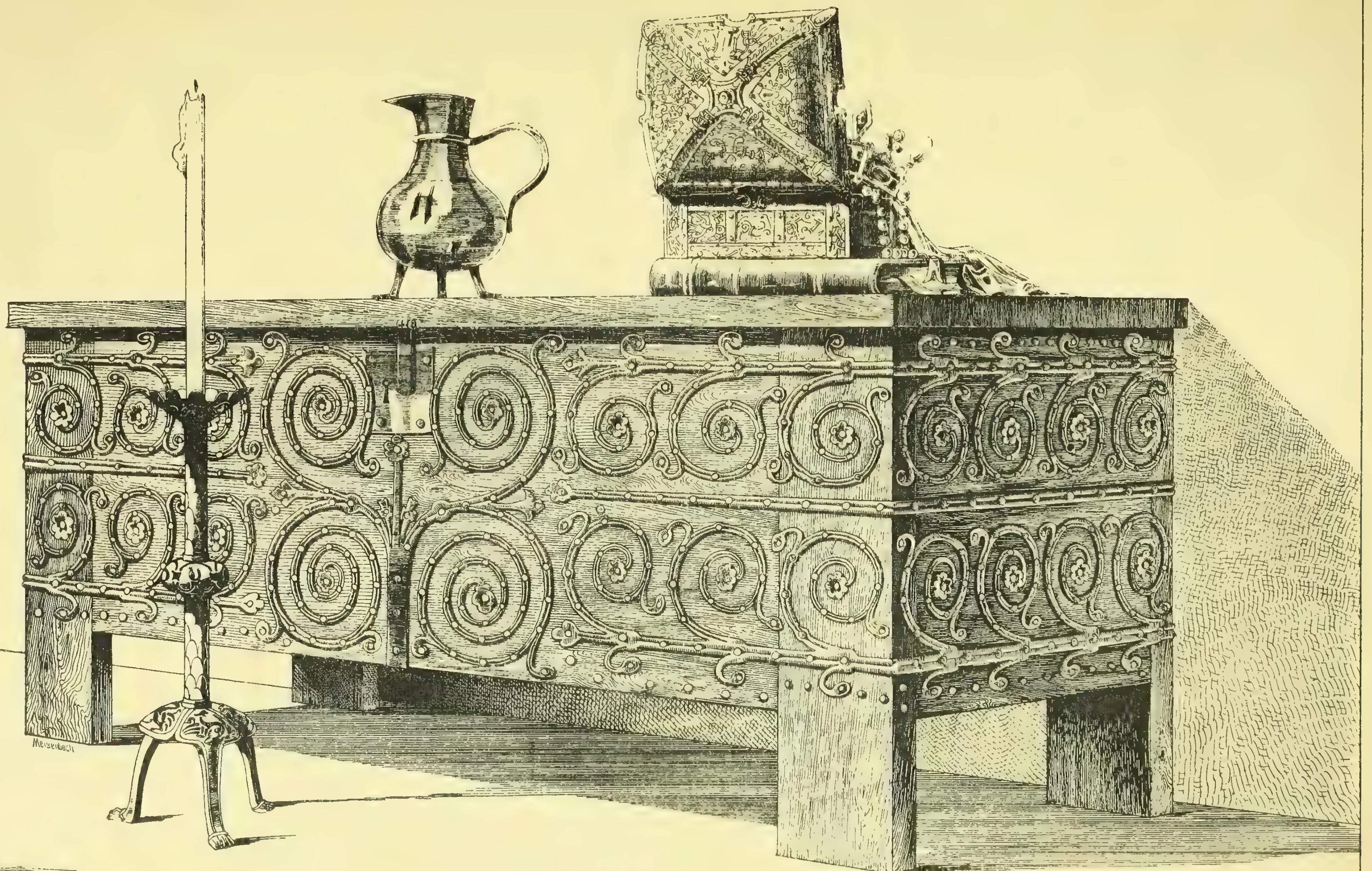
Hemos traído á colación cuanto va escrito para probar la importancia que ha de concederse á los elemen-

tos orientales en el arte del Occidente. Los edificios románicos más famosos ofrecen repetidamente claras vislumbres de lo que dejamos afirmado. Los motivos de las arcuaciones, los frisos que corren por el interior y por el exterior de las iglesias, semejan á veces trabajos pérsicos, al modo de los que se ven en templos que se levantaron en el imperio bizantino, en Grecia, en el Asia Menor y en la Palestina. ¿Habría de extrañarse, pues, que presentaran idéntico carácter los muebles románicos? (figs. 22 y 23). Es lo cierto que no contamos con ejemplares de esta época. Sólo de ellos se puede formar concepto por los sitiales episcopales en mármol, de que hablamos más adelante. Ningún ejemplar de silla, sillón, cama, etc., de la época románica se ha conservado hasta nosotros, sin duda por lo deleznable de la materia. Debido á ser más resistente la que lo forma, podemos ver hoy día en el *Cabinet des Antiques* de París el curiosísimo sillón que perteneció al rey Dagoberto I (fig. 21).


Fig. 21. – Sillón ó trono del rey Dagoberto, *Cabinet des Antiques* de París

«Uno de los sucesores de Clodoveo – dice Champeaux, – el rey Dagoberto, se distinguió por la regularidad que se esforzó en introducir en su gobierno, imbuído todavía del espíritu germánico, que dejaba poco lugar á la acción del soberano. Sus actos prueban que llevaba la intención de convertir la monarquía francesa en un poder central y regular, cuyos *leudes* habrían sido dócil instrumento suyo. En su reinado floreció la industria, y los extranjeros, entre quienes se hallaban mercaderes griegos, acudían á las ferias que el rey había establecido en los sitios de peregrinación, allá en donde las fiestas de los Santos Mártires atraían á la multitud, y sobre todo en el sitio contiguo á la abadía que había mandado alzar para poner en ella la tumba de San Dionisio y de sus compañeros de martirio, Rústico y Eleuterio. En el coro y en el altar de esta iglesia hizo colocar ornamentos de gran riqueza, lo propio que una cruz de oro puro, cubierta de piedras preciosas y de perlas, trabajo magnífico que se confió al orfebre Eloy, discípulo sin duda de artistas del imperio y con quien Dagoberto trabó íntimas relaciones. La cruz de oro merovingia se fundió durante la Revolución Francesa, pero el *Cabinet des Antiques* de la Biblioteca nacional posee un monumento que procede del antiguo tesoro de San Dionisio, y que fué hecho, según la tradición, por Eloy en virtud de encargo de Dagoberto. Consiste en un sillón de bronce dorado, en forma de silla curul, cuyos cuatro pies semejan consolas con cabezas y garras de león. En el interior se encuentran cuatro barras que corren por un encaje y que están juntadas por medio de una columna horizontal que termina en dos florones. El respaldo en forma de arco con doble medio punto se apoya en cuatro montantes rematados en bolas, los cuales sostienen una suerte de plafones con ornamentación trepada. Por su carácter general, la parte principal de este sillón recuerda las sillas curules, siendo evidente que el artista al construirlo debió inspirarse en un modelo antiguo. El mueble, con todo, presenta vestigios de un dorado espeso que impide emitir opinión con seguridad completa sobre su primer origen. Parece, no obstante, con manifiesta evidencia, que el estilo de los animales y la disposición de los accesorios se encuen-


Fig. 22 - Arquilla ó arquimesa, siglo X, Códice Vigilano del Escorial



ESTILO ROMÁNICO.—ARCA DEL SIGLO XIII. COFRECILLO DEL SIGLO X

tran muy lejos de la simplicidad de las obras antiguas, y que por lo contrario, se acercan más á una época todavía semibárbara. Por lo que toca al respaldo, descúbrese en él un trabajo posterior al del mueble principal, trabajo que no se aviene con el sillón, el cual no tenía primitivamente el mencionado accesorio. Con verosimilitud se puede atribuir este respaldo á la época del abad Suger, que en el reinado de Luis el Joven mandó reconstruir la iglesia de San Dionisio y la enriqueció con soberbios monumentos. En la misma época se redoraría todo el sitial para que tuviese aspecto de mayor riqueza. Después de las reservas hechas sobre el estilo y la fecha de un sillón que goza en Francia de gran popularidad, añadiremos que este mueble de aparato, preciosísimo como monumento histórico, no ha servido nunca para uso alguno y que no pasa de ser una curiosidad artística. Sábese que el rey Dagoberto, monarca muy fastuoso en el mueblaje de su palacio, presidió sentado en trono de oro la asamblea tenida en la llanura de Garges (635), en la cual dictó al pueblo su última voluntad y repartió sus bienes, cuya mayor parte fueron destinados á basílicas. El sillón de San Dionisio ¿sería copia, acaso, de aquel objeto precioso, copia hecha para conservar el recuerdo de la generosidad del monarca, sin imponer una carga demasiado onerosa para sus sucesores?» No es cosa fácil dar contestación satisfactoria á tal pregunta.



Fig. 23. – Sillón del siglo x, del Códice Vigilano, en el Escorial

Examinando el trono de Dagoberto se descubre en él en seguida, como se indica muy bien en las anteriores líneas, la tradición romana. El imperio romano se había extendido más allá de los Alpes y en las Galias había echado profundas raíces, de donde el que en aquel país se produjeran en los siglos II y III de nuestra era obras que podían calificarse de romanas sin el menor escrúpulo. Arquitectura, escultura, los vaciados en bronce y los innumerables objetos usados en la vida ordinaria fueron completamente romanos en alguna partes de Francia y de la Gran Bretaña. ¿Qué extraño, pues, que también los muebles presentasen idéntico carácter? Requirióse que las viejas tradiciones se modificasen mucho por causa de influencias orientales antes que el arte propiamente medieval se restableciese en Italia, Francia, España, Alemania é Inglaterra. Esta tradición persistió aún más en la misma Roma y en algunas comarcas de Italia, donde puede decirse que el clasicismo nunca desapareció del todo. Y es que la Iglesia cristiana no se



Fig. 24. – Del Códice de los Testamentos, siglo x, catedral de Oviedo

propuso destruir el arte antiguo, sino transformarlo para las exigencias del nuevo culto y las nuevas necesidades de los pueblos. En las instrucciones que dió á sus representantes el pontífice San Gregorio el Grande, que ciñó la tiara á fines del siglo VI, en 590, contra su voluntad, les recomendaba que conservasen los monumentos existentes, fuesen cuales fuesen. En 596 escribía al monje Agustín, más tarde arzobispo de Cantorbery, y á quien había enviado á la Gran Bretaña al frente de cuarenta misioneros romanos, las siguientes palabras: «Conviene precaverse de destruir los templos de los paganos: sólo hay que destruir sus ídolos, bendecir agua luego y rociar con ella el edificio, y construir altares y colocar reliquias en ellos. Si estos templos son bien construídos es cosa buena y útil que pasen del culto de los demonios al culto del Dios verdadero; porque mientras la nación verá subsistentes sus antiguos lugares de devoción, estará más inclinada á dirigirse á ellos, llevada de la costumbre, para adorar allí al Dios verdadero (1).»

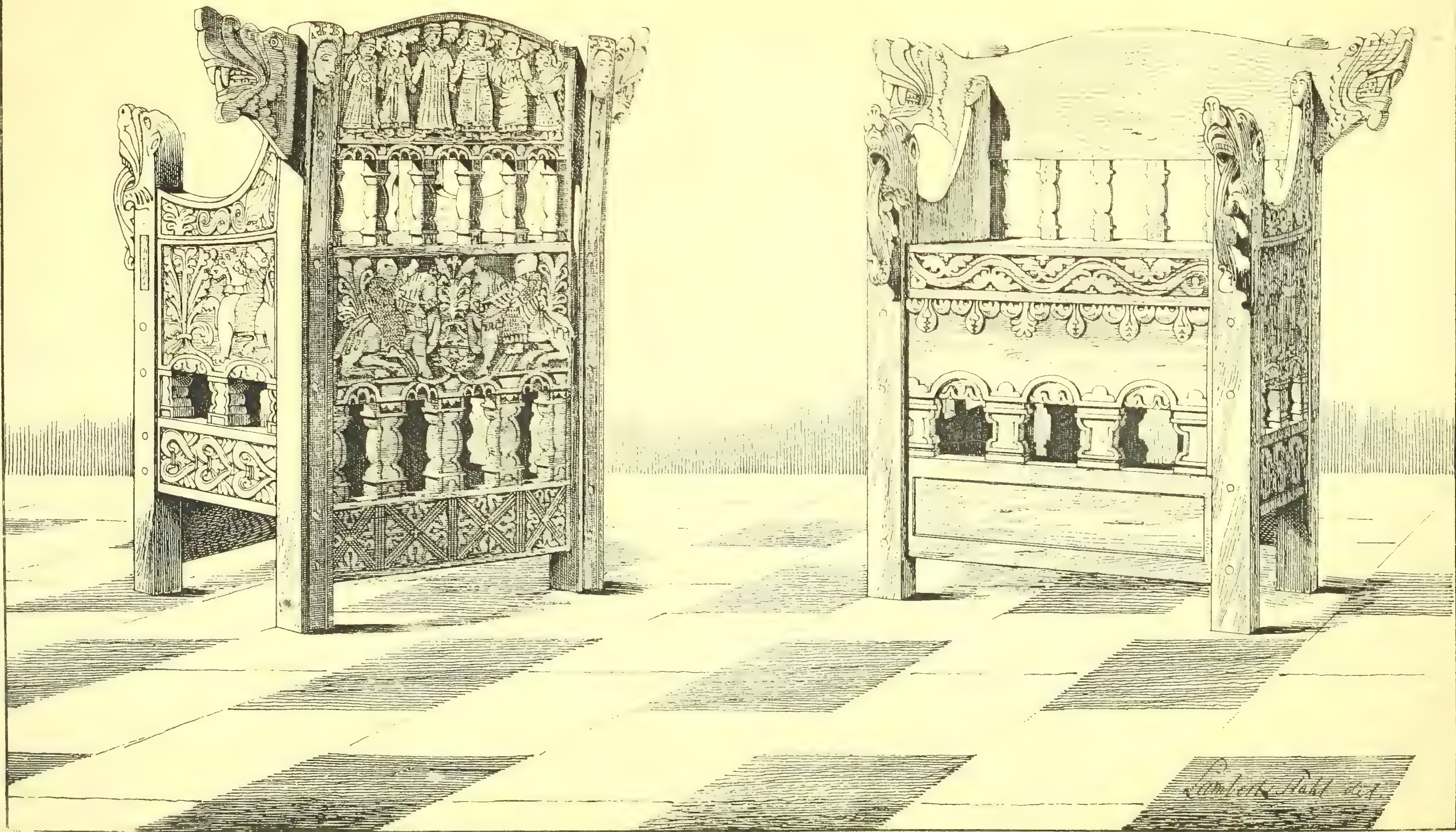


Fig. 25. – Del Códice de los Testamentos, siglo X, catedral de Oviedo

Aparte del trono de Dagoberto, de pocos ejemplares de mobiliario románico anterior al siglo XI puede darse noticia, según anteriormente hemos ya indicado. Marfiles propiamente románicos son rarísimos: los mejores son bizantinos, como lo hemos dicho en el antecedente capítulo. El marfil se emplearía muy poco en muebles de gran tamaño, no tratándose de tronos para los reyes ó de sitiales para personajes de mucho viso. De mayor uso fueron el bronce y la plata y también el bronce dorado. La riqueza de los materiales impidió, sin duda, que objetos de esta suerte llegasen hasta nuestros días, no guardándose con particular veneración á causa de su origen y de su destino. «Cuando después de la conquista de España – dice Gibbon – saquearon los árabes los sitios en donde se custodiaban tesoros, admiraron estos invasores y elogiaron una mesa de gran tamaño, de una pieza de sólida esmeralda (ó sea vidrio), rodeada de tres hileras de finas perlas y sostenida por trescientos sesenta y cinco pies de piedras y oro macizo y estimada en el precio de quinientas mil piezas de oro.» El valor de las materias empleadas en ella ha impedido que se conservase mueble de tan asombrosa riqueza. El escaso valor relativamente del bronce dorado preservó la silla de Dagoberto de que fuese fundida y vendida ó bien convertida en moneda.

Siendo muy raros los ejemplares de los siglos X, XI y XII, para buscar noticias ciertas sobre el mobiliario se hace forzoso acudir á las miniaturas de los códices. En ellas se encuentran elementos bastantes para saber lo que eran los muebles en aquellas centurias. Así por lo que toca al siglo X, el *Códice de los Testamentos* de la catedral de Oviedo nos dice en sus miniaturas que hubo sitiales á modo de *bisellium*, ó diríamos *trisellium*, ya que caben hasta tres personas, y otros formados por animales (figs. 24 y 25). En el testamento de D. Alfonso, hijo del rey D. Bermudo, aparece sentado el monarca *Adefonsus Rex*, teniendo á sus lados al *Archiepiscopus* y á *Celoira Regina*, los tres en una suerte de banco con apoyos muy labrados en los extremos y todo él adornado con oro y colores. En el propio códice el rey Ordoño y el papa Urbano ocupan unos sillones con elevados respaldares, de líneas muy sencillas, de carácter marcadamente románico. Usábanse entonces en todos los asientos ocupados por personas de distinción los almohadones, los cuales tienen también los sillones en que se hallan sentados los referidos personajes. Era asimismo

(1) Víctor Duruy: *Histoire du moyen-âge*.



ESTILO ROMÁNICO.—SILLAS NORUEGAS

frecuente el uso de tejidos que colgaban de los respaldos, de quita y pon, á modo de cortinillas, en todo lo cual se comprende que pudo desplegarse un lujo en relación con la alcurnia y riqueza del poseedor de los muebles. El bordado que de antiquísimo se empleó en Europa sirvió para enriquecer aquellos aditamentos de la silla y del sillón, y más aún que el bordado se utilizaría el tejido, ya que en los siglos X y XI era señal de opulencia usar las magníficas *pallia rotata*, ya simplemente con motivos de hojarasca, ya *cum avibus et quadrupedibus*, que se fabricaban en los telares de Bizancio y en los de algunas otras poblaciones de Oriente. Imagínese el efecto esplendoroso que debía causar un sillón sencillo, como los del *Códice de los Testamentos*, y al par lujoso por la materia del mismo, en el cual se vieran holgados almohadones y tapicerías con los tejidos á que hemos hecho referencia, de color de púrpura, con bichos y endriagos, más ó menos simbólicos, en colores que armonizasen con el fondo, y en oro más tarde cuando se acercaron los tiempos del *Hotel del Tiraz* en Palermo. Con este decorado debía presentarse también muy severa la silla que reproduce una de las láminas del Códice Vigilano de la Biblioteca del Escorial, del siglo X igualmente (fig. 20). El respaldo es recto y muy alto, rectos los pies y travesaños, y en éstos una parte historiada que viene á indicar el uso de la policromía en el mobiliario, cosa en armonía con el criterio predominante entonces en la decoración arquitectónica. Téngase en cuenta que en los códices no han de buscarse nunca otros datos que los relativos á la época en que fueron escritos. El monje autor de las iluminaciones ó el seglar que las hiciera vestían á los personajes á usanza de sus tiempos, ya se tratase de la *Eneida* de Virgilio, ya de los primeros monarcas de Asturias ó de los santos personajes de la Biblia y de los Evangelios. Por este motivo, por la fidelidad que en ellos se encuentra, son verdaderos tesoros para el estudio de la arqueología en sus diversas ramas.



Fig. 26. – Del Códice de San Beato, 1085, Biblioteca nacional de Madrid

Poco cambiaron los muebles en los siglos XI y XII. Así lo comprueban el *Códice de San Beato* de la catedral de Gerona, que pertenece al siglo X; el del mismo santo de la Biblioteca nacional, correspondiente al siglo XI (figs. 26 á 29), y el *Códice de los Feudos* del Archivo de la Corona de Aragón (fig. 30). Hay reproducidas en los dos primeros sendas camas, de montantes rectos (figs. 18 y 19), con travesaño idéntico, todo simple y macizo, y se encuentran en el segundo sitiales que ocupan personajes de catego-



Fig. 27. – Del Códice de San Beato, 1085, en la Biblioteca nacional de Madrid

ría, entre ellos un príncipe soberano, que allá se van en su disposición general y hasta en muchos detalles con las sillas y sillones de los años 900 y 1000 de nuestra era. Las pequeñas arcuaciones que figuran en la parte baja del trono ocupado por el príncipe aludido en el *Códice de los Feudos*, recuerdan elementos que la arquitectura románica puso en los imafrontes de algunos de sus más celebrados edificios religiosos (1).

Algo, y aun mucho, nos dicen también sobre el mobiliario en los expresados siglos de la Edad media los tronos ó sillas episcopales en piedra ó en mármol que existen en los presbiterios de algunas catedrales. Particularmente interesante es el que tiene la catedral de Gerona, el cual es de mármol, todo de una pieza. Su traza es grandiosa, formándola un gran cubo con una suerte de montantes en los extremos, y de uno á otro, en los tres lados, un medio punto algo prolongado. En los extremos superiores de los montantes y en el centro superior también del respaldo hay unos remates á modo de conos invertidos, redondeados por lo alto. Por los montantes corre en sentido vertical un friso de hojarasca que termina con los símbolos de los Evangelistas (fig. 31). Es imponente el efecto que producen estos tronos ó sillas episcopales – de los que hay ejemplares en distintas naciones, – efecto que arrancó al malogrado Pablo Piferrer, á la vista del de Gerona, estas elocuentes palabras: «En las grandes solemnidades – dice – en que el culto católico despliega toda su pompa, cuando nubes de incienso forman un segundo dosel sobre el tabernáculo y numeroso pueblo llena toda la capacidad de la anchurosa iglesia, el obispo que celebra de pontifical sube allí y ocupa tan venerable asiento después de la incensación, permanece hasta el ofertorio y después de consumir vuelve á sentarse. Su mirada se pasea sobre toda la prosternada muchedumbre, que desde la más oscura extremidad del templo goza de la imponente vista de su pastor sentado en aquella altura, medio oculto entre la olorosa humareda del incienso y resplandeciente con las insignias pontificales. Entonces si su corazón arde en amor, si su alma ha llorado ya sobre las miserias del hombre..., ¡cuán profunda será su emoción al contemplar aquel pueblo que ora y trabaja, que dejó á la puerta del santuario la carga de sus penas, y que rodea la cruz con ardientes miradas de esperanza; y cuán llena de caridad será la bendición que eche y profiera sobre sus inclinadas frentes al acabarse el más sublime de los misterios!»



Fig. 28. – Del Códice de San Beato, 1085, en la Biblioteca nacional de Madrid

Durante los primeros siglos de la Edad media, ó sea del III al IX ó X de nuestra era, se labraron por lo general las sillas, sillones y taburetillos en material de escaso precio y por manera basta, aun cuando estuviesen destinados á personas de alta alcurnia y de posición conspicua, próceres y príncipes de la Iglesia. Repetidamente, empero, la sencillez del sitial y aun su relativa pobreza, estaban encubiertos por



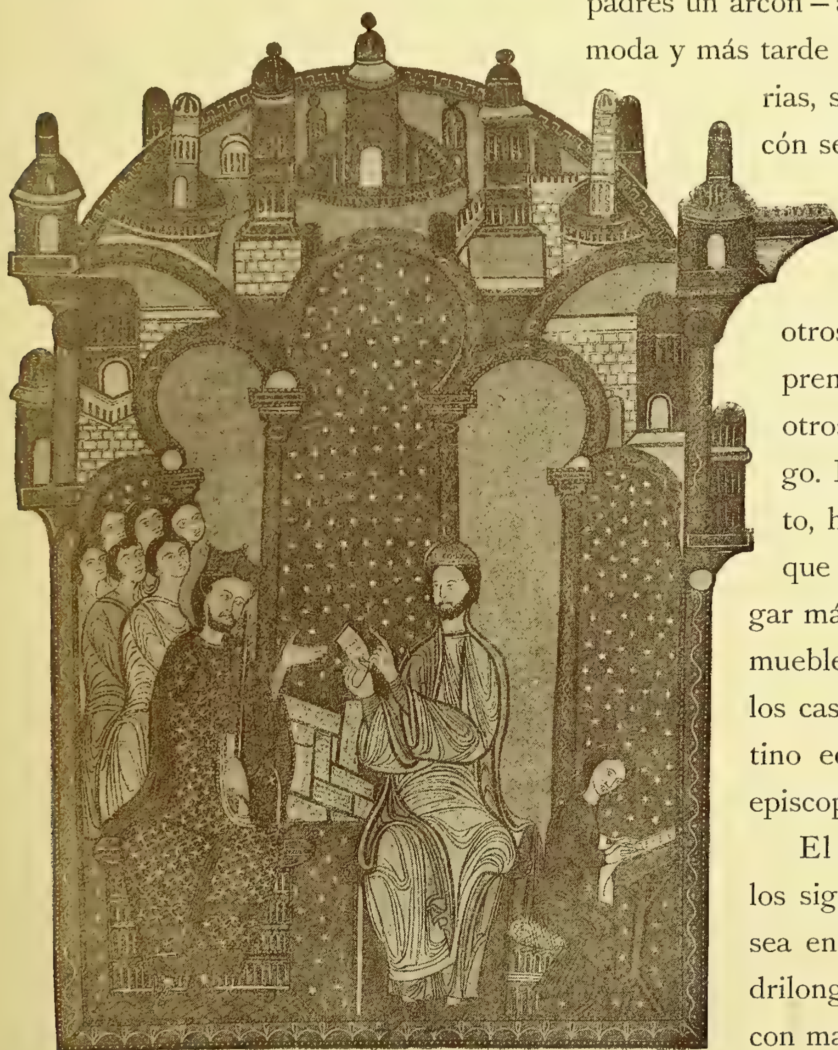
Fig. 29. – Del Códice de San Beato, 1085, en la Biblioteca nacional de Madrid

(1) Del interesante trabajo, sólo en parte llevado á cabo por D. Francisco Aznar, hemos sacado los ejemplos que tomamos de viejos códices.

medio de colgaduras y de almohadones, según lo hemos dicho en párrafos anteriores al hablar de iluminaciones de códices. En esta clase de documentos, tan extraordinariamente interesantes para el arqueólogo y el artista, se notan repetidamente cojines casi redondos, otros formando como estrellas, colocados en el asiento y en el respaldo, de modo tal, que una gran parte del sillón queda tapada por ellos. A veces el respaldo aparece cubierto por una verdadera colgadura, con anillas, de quita y pon á buen seguro, y que acaso se emplearía sólo en días muy solemnes. Estos sillones tenían en unos casos dimensiones desusadas, según lo dice el *Códice de los Testamentos*, siendo verdaderos *bisellia* y *trisellia*, aunque estuviesen destinados á una sola persona. Viollet-leDuc afirma, sin embargo, que las sillas anteriores al siglo XIII son estrechas de brazo á brazo, porque si bien entonces se llevaban vestimentas holgadas, eran éstas hechas de tejidos delgados y flexibles, y añade que en el siglo XIII, en que se usaron estofas más gruesas, forradas de otros tejidos ó de pieles, empleándose el terciopelo y el brocado, se hizo absolutamente preciso ensanchar las sillas y sillones.

Ejemplar muy importante del siglo XII es la silla de tijera ó faldistorio que se conserva en Roda, en el reino de Aragón, y que perteneció á San Raimundo. Son de madera ambos montantes de la silla, los dos prolijamente tallados con cierta rudeza, que no excluye el arte, antes se descubre éste de una manera muy clara en los remates que forman cabezas de animales fantásticos, al modo de los bichos que se ven en los edificios de la época y en algunos raros tejidos de entonces. Tienen también los pies mucho carácter, semejando su traza algo oriental, cosa que igualmente parece verse en algunos trozos del decorado, de no escasa riqueza. La silla de San Raimundo, en suma, es un ejemplar arqueológico de peregrino mérito (fig. 32).

Uno de los muebles más usados durante la Edad media fué el *cofre* ó *arcón*, llamado también en España é Italia *arca de novia*. Debe este nombre á la circunstancia de que al casarse la mujer le dieran sus padres un arcón – al que en tiempos modernos sustituyó la cómoda y más tarde el armario, – con las galas nupciales necesarias, según fuese el rango de la desposada. El arcón servía, pues, para guardar la ropa de la familia, ya que en las casas algo pudientes no se limitaba el ajuar al arca de la novia, después la dueña, sino que se extendía á otros cofres ó arcones, en los cuales se ponían las prendas de vestir en unos y la ropa blanca en otros, la última perfumada con el oloroso espliego. Era el arcón el mueble capital de un aposento, hasta quizás anteponiéndose á la cama, porque en él los maestros carpinteros solían desplegar más su habilidad que en ninguna otra clase de mueble, si se exceptúa algún sillón de aparato en los castillos señoriales ó un sitial idéntico con destino eclesiástico en conventos, abadías ó palacios episcopales.


Fig. 30.-Códice de los Feudos, fines siglo XII. Archivo de la Corona de Aragón

El arcón fué cambiando de aspecto al través de los siglos de la Edad media. En los comienzos, ó sea en los siglos VI, VII y VIII, se redujo á un cuadrilongo formado por maderos planos, ensamblados con mayor ó menor pericia y que se abría y cerraba alzando la tapa superior. A juzgar por los arco-

nes que se conservan de principios del siglo XIII y alguno tal vez del mismo siglo XII, el ornamento capital de los que se fabricaron en aquellos tiempos de luchas y de rudeza en las costumbres, consistió en los herrajes, los cuales hacían al par oficio de ornamento y de refuerzo. Fueron más ó menos ostentosos, conforme al deseo de que aparentara el mueble mayor ó menor lujo, ó mejor dicho de que lo tuviera, porque los artífices medievales y las gentes todas de entonces no trataban de mentir con sus muebles haciendo que semejaran más ricos y mejores de lo que en realidad fuesen. Unas veces los herrajes se limitaban á sencillos refuerzos colocados en ángulo recto que sujetaban los plafones, terminando cada uno de ellos en formas enroscadas, hechos á la forja, único sistema de labrar el hierro que en aquellos siglos se utilizaba y el más apropiado á las condiciones de dicho metal. Estos refuerzos iban complicándose, siendo entonces mayor el número de los motivos de ornamentación, aunque sujetos todos al mismo tipo de la barra semiplana, enroscada, á medida que el dueño del cofre era varón de mayores campanillas, y otro tanto decimos de la ricahembra que lo poseía. ¿Se cubrieron estos cofres, en los siglos X, XI y XII, de piel ó bien de algún tejido recio, poniéndose por encima de ellos los herrajes? Es de presumir, á juzgar por cofrecillos pequeños que se guardan todavía y cuya fecha no ha de retrotraerse más allá de últimos del siglo XII. ¿Se empleó en ellos durante las centurias que acabamos de mencionar la decoración polícroma, colocando sobre la madera una imprimación de tejido y yeso, y pintando y dorando las caras del arcón? Es de suponer también deduciéndolo de lo que se hizo en el siglo XIII y asimismo del hecho de tener los sitiales y las camas los pies decorados con oro y colores, según se ve en los más antiguos códices. Una cita podemos sacar de *El poema del Cid*, venerable monumento de la literatura castellana, para dar á conocer una de las formas que revistieron los arcones ó arcas en el siglo XII, época en que se supone haber sido escrito el poema. Trátase de la pasada que el Cid quería jugar á los judíos, y dice:

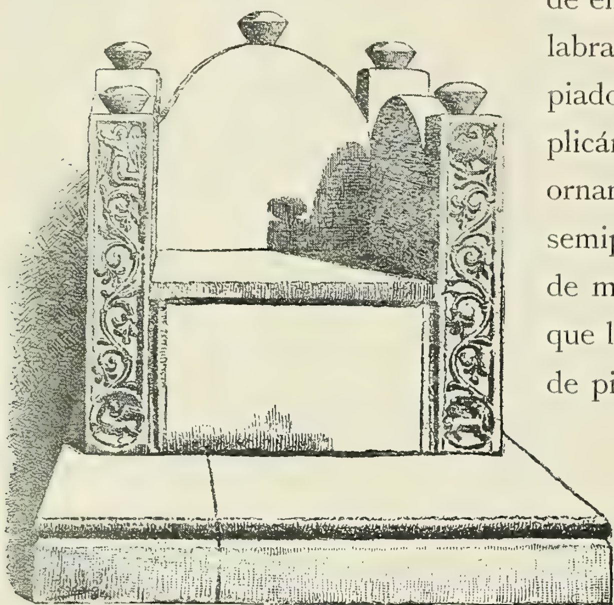
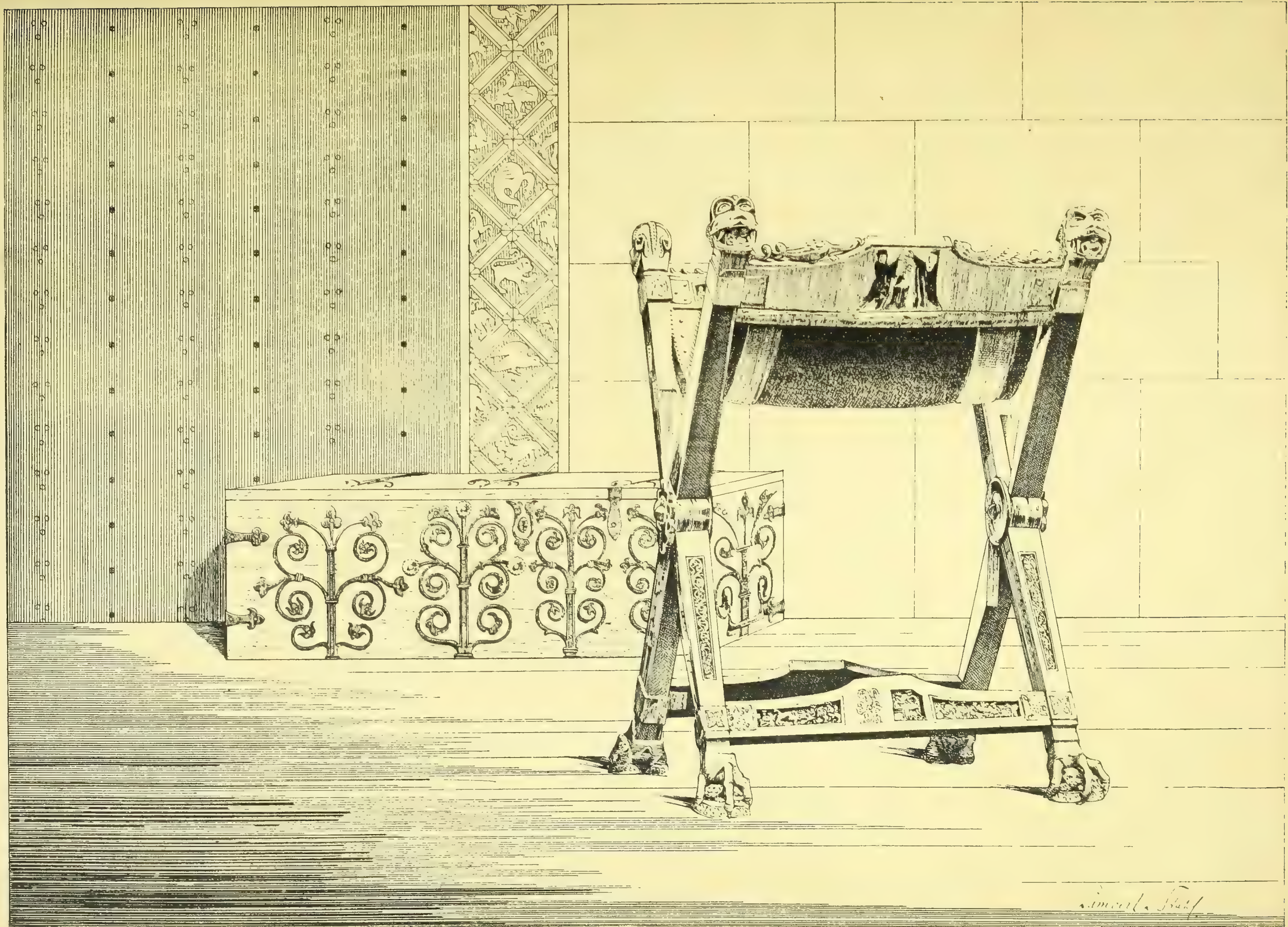


Fig. 31. – Trono del obispo en la catedral de Gerona

Con vuestro consejo bastir quiero dos archas:
Incamoslas d'arena, cá bien serán pesadas,
Cubiertas de guadamecí é bien enclavadas:
Los guadamecís bermeios é los clavos bien dorados.

Lo que puesto en romance de ahora dice que preparó dos arcas ó arcones cubiertos de guadamacil ó llámesele cuero de Córdoba – en el que nos ocuparemos en otra ocasión, – de color encarnado y con refuerzo de clavos bien dorados.

Hemos manifestado anteriormente que son contados los muebles que existen anteriores al siglo XII, y hemos de decir también que es por añadidura dudosa la edad que á algunos se les atribuye. Los hay que tienen un destino religioso, cosa que ha contribuído á su conservación, protegiéndolos contra los cambios de la moda, observación que hemos aducido igualmente en anteriores párrafos. «La iglesia de Obazine, en la Corréze – dice M. Champeaux, – posee un armario de labor rudimentaria, que se compone de piezas de madera de encina apenas desbastadas. Las dos hojas ó puertas del centro, que terminan en medio punto, se hallan sujetas por dos goznes de hierro forjado, y se cierran por medio de candados rectos que penetran en una cerradura, también de hierro. Los lados, hechos con alguna mayor delicadeza, tienen por adorno arcuaciones de medio punto, en doble hilera, aguantadas por columnitas. Primitivamente debió tener este mueble pinturas, de las que se descubren vestigios, que suavizaban su carác-



ESTILO ROMÁNICO.—SILLA Y ARCA

ter sobrado primitivo. Otro armario más importante, si bien en parte mutilado, figura en la catedral de Bayeux, en donde se emplea todavía para custodiar las arquetas y objetos preciosos. Las hojas de las puertas hallábanse cubiertas de pinturas, con figuras ó temas en blanco sobre fondo rojo, que representaban traslaciones de reliquias, pinturas que hoy día están ya casi borradas. Los herrajes constituyen, asimismo, el principal elemento de decoración de este mueble. Cada cerrojo se halla dispuesto ingeniosamente de manera que pueda cerrar á la vez dos de las hojas colocadas en los dos cuerpos que comprende el conjunto.»

D. Juan Facundo Riaño, en su substanciosa obrita *Spanish Arts*, dice que el ejemplar más viejo de trabajo en madera que existe en España pertenece también al arte cristiano y es el cofrecito ó relicario de San Millán de la Cogulla, en la Rioja. Fué hecho por orden del rey Sancho el Mayor en 1033 para guardar las reliquias de San Millán. Es de madera recubierta con planchas de oro – que fueron arrancadas por los franceses en la guerra de la Independencia – y con piedras y cristales incrustados. Entre las planchas de metal estaban colocadas veintidós de marfil con pasos esculturados de la vida del santo y figuras de príncipes, monjes y de otros bienhechores que contribuyeron á sufragar los gastos de aquella obra. Entre las figuras se ven dos pequeñas con las inscripciones *Apparitio Scholastico*, *Ramirus Rex*. Se encuentra representado igualmente un escultor que está cincelando un escudo, y cerca de él uno de sus trabajadores, leyéndose debajo una inscripción de la que sólo se conserva una parte, que dice: *(Magis)tro et Rodolpho filio*, la cual parece contener el nombre ó nombres de los artistas que labraron el relicario. Esta arqueta ó cofrecillo no es hoy día sombra de lo que fué. Existen sólo doce de las planchas ó tablillas de marfil, las cuales están pegadas á un feo armatoste de madera, ejecutado en época de mal gusto y de absoluto desconocimiento de la arqueología. Riaño dice que el nombre de *Apparitio* es el de uno de los artistas que labraron el relicario, respecto de lo cual hace el erudito D. Pedro de Madrazo las siguientes atinadas observaciones:

«Entre las figuras esculpidas – dice – *se veían dos con sus capas y cabelleras á lo antiguo y un letrero que decía:* APPARITIO SCHOLASTICO, RAMIRUS REX, que interpretado por Fr. Prudencio de Sandoval, en la primera parte de sus *Fundaciones de los monasterios de San Benito*, consigna el nombre del maestro que dirigió la obra y que por lo visto se llamaba Aparicio. Muy arriesgada nos parece esta interpretación del docto obispo de Pamplona, que aceptó el erudito Ceán, y que luego, sin más examen, hizo suya el diligente investigador de los monumentos artísticos de la Edad media española D. Valentín Carderera. Las palabras APPARITIO SCHOLASTICO, á nuestro juicio no consignan nombre de sujeto y únicamente se refieren á alguno de los pasajes legendarios de la vida de San Millán mientras fué discípulo del ermitaño Félix en Castro Bilbio. *Apparitio* para nosotros, como para cualquiera que no esté obcecado, significa sencillamente *Aparición*, y no sabemos cuál de las infinitas escenas milagrosas ó preternaturales que se forjaron en los siglos medios sobre la vida del santo, escrita por San Braulio, pudo dar margen á la imaginación del artista para representar una aparición al joven alumno de Félix. Son tantos los relieves que lastimosamente se han perdido, que no es hoy posible reconstituir la serie de los sucesos representados en aquellos marfiles.» Y más adelante escribe el mismo historiador y arqueólogo: «Otros fragmentos de leyendas que se advertían antes de que ejecutara el invasor francés el acto vandálico de des-

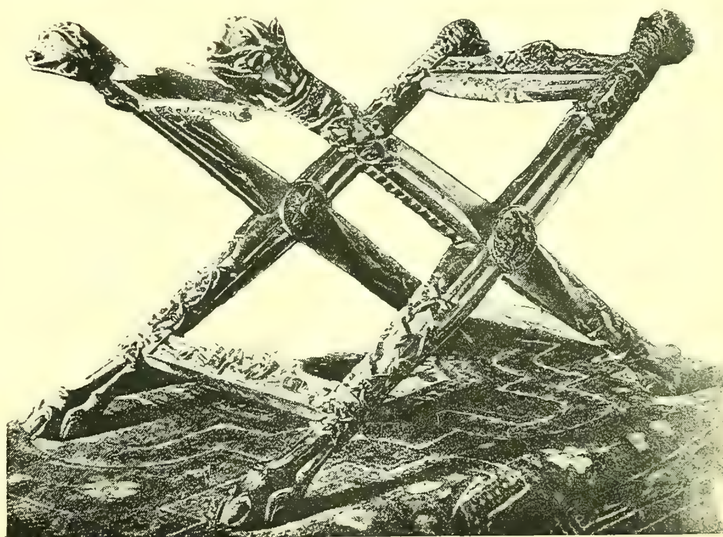


Fig. 32. – Silla de San Raimundo, de Roda, Aragón (de fotografía)

truir la peregrina arca para robar su oro y su pedrería, podían sí contener nombres propios. Había otras dos figuras, una de un viejo con un escoplo en la mano labrando un escudo, y otra de un mozo que lo sostenía, con un rótulo mutilado en que se leía: *...tro et Rodolpho filio.* Juzgaban Sandoval y Ceán que estas figuras representaban oficiales de los que ayudaron á Aparicio en la obra: y ¿por qué no al mismo maestro de ella y á su hijo Rodulfo? En la época en que el arca se construyó, la orfebrería esmaltada no era conocida en España y el nombre Rodulfo claramente indica origen germánico.»

De todo lo cual resulta que de este interesante monumento sólo se conservan fragmentos, los cuales sin disputa pertenecen al siglo XI, y que respecto del artífice que lo labró, poco se sabe, ya que en último término lo único claro que puede sacarse es que el maestro tenía un hijo llamado Rodulfo ó Rodolfo, no pudiéndose averiguar el nombre del padre. Muy posible es que el tal *Apparitio* no sea el autor del relicario de San Millán, como supusieron Sandoval y Ceán y han admitido después otros escritores, entre ellos el Sr. Riaño.

Al período románico pertenecen también la urna en donde se hallan encerrados los restos de la reina doña Urraca en la catedral de Palencia y el llamado cofre del Cid (fig. 33) que existe en la catedral de Burgos, ambos más interesantes por su antigüedad que por su mérito artístico.

En la misma época los árabes ejecutaron en nuestra tierra, después de la invasión, labores excelentes en toda clase de maderas. Una de las más preciadas fué el púlpito ó *mimbar* de la mezquita de Córdoba. Según dice Al-Makkari, era hecho de marfil y exquisitas maderas, tales como ébano, sándalo, plátano de la India, limonero, áloe y otras por el estilo. Costó 3575 *dinars* y para llegar á él tenían que subirse nueve peldaños. Otro escritor dice que estaba formado de treinta y seis mil piezas de madera, sujetas por clavos de oro y plata, teniendo piedras incrustadas y habiendo durado su construcción el tiempo de siete años, con ocho artistas que diariamente trabajaron en el expresado mimbar.

Si en las iglesias y en algunos cenobios se notó durante los siglos anteriores al XIII cierta magnificencia, por lo general severa, en las casas de las familias modestas dominó la mayor sencillez y casi diríamos la mayor pobreza. Uno ó dos arcones, dos ó tres pobrísimas camas apenas levantadas del suelo, todo ello de madera común, muy recio y sin ornamentación alguna, constituían el ajuar de aquellas habi-



Fig. 33. – El cofre del Cid, en la sacristía de la catedral de Burgos

taciones. En algunos países del Norte, como Noruega, Suecia y otras comarcas de aquellas latitudes, la abundancia de maderas y la habilidad peculiar de aquellos naturales para labrarlas fueron causa de que hasta los mismos pecheros tuviesen sillas y sillones esculturados con más ó menos tosquedad y siguiendo tipos tradicionales, y que otro tanto pasase con las camas. Con todo, hay que andar muy precavido en clasificar como muebles románicos ejemplares suecos y noruegos, porque allí se ha sostenido la tradición al través de los siglos, persistiendo por años y años y conservando en los objetos de madera un tipo antiquísimo. Lo mismo con poca diferencia ocurre con algunas sillas de tijera, labradas igualmente á la manera románica, y acaso de fecha bastante posterior á la que señalan sus motivos de decoración. De todas maneras es indudable que en los países á que hemos hecho referencia se encuentra en todas las épocas, incluso en la románica ó en los primeros siglos medievales, lo que podríamos llamar mayor lujo en el mobiliario, originado de la destreza peculiar en aquellos habitantes para labrar y esculturar la madera.

No hay que decir cuánto se diferenciarían los castillos señoriales, en punto á su ajuar, de las casas de los vecinos humildes. No se crea, sin embargo, que hubo lujo en aquellas viviendas y que los castillos roquerós de entonces pudieron compararse, ni de lejos siquiera, con las habitaciones principales del Renacimiento, ni aun con las del siglo XV. Eran los tiempos rudos y todo era también rudo en las mismas moradas de los varones que figuraban en primera línea y que contaban con numerosas mesnadas que llevar á la pelea, siendo gentes de pendón y caldera. Solían tener los castillos de los siglos X y XI una gran cuadra, estancia ó aposento que hacía oficios de salón de recibo, dormitorio, comedor, y otros para el dueño de la morada y hasta para las personas más allegadas al mismo. Una gran chimenea, con hogar proporcionado para quemar allí maderas de gran bulto, servía para resguardar del frío en los días de invierno y decoraba al propio tiempo la estancia, máxime si en la campana se veía el escudo del dueño. Ventanales mal cerrados con postigos de madera, sin vidrios porque apenas se usaban entonces, tapados los ventanillos que daban luz con láminas de alguna piedra transparente ó con un pedazo de tejido, contribuían á dar al aposento la grave severidad que, según hemos dicho y repetimos, era signo característico del arte románico en todas sus manifestaciones. Era la cama de pies robustos, torneados, como los hemos descrito antes, y decorada con colores y oro, con mayor ó menor riqueza, según fuese el boato del señor del castillo. Un sitial que allá se iba en ocasiones con los que usaban los obispos y abades, si bien menos lujoso, denotaba estar destinado para el castellano, señor en aquellas centurias de vidas y haciendas. Sitial y cama tenían traza parecida. Veíanse alrededor de la cuadra ó cofres sencillos ó una suerte de bancos que servían para idénticos menesteres que las arcas, y en donde se sentaba la demás gente del castillo, la cual utilizaba también á veces alguno que otro taburetillo, ya que hasta muy entrado el siglo XVII se guardó con puntualidad la costumbre de dar sillón, silla ó taburete á las personas, en relación con su categoría. Un armario, tal vez dos en determinados castillos, al modo de los que se guardan en las iglesias de Obazine y Bayeux, de que hemos hablado antes, con robustos herrajes siempre, pobres de traza y más pobres todavía en el decorado, completaba el mobiliario de un castillo en los agitados tiempos de la Edad media, objeto especial de este capítulo. A la decoración de la estancia ayudaban los paños que se colocaban á modo de arrimaderos, de fabricación muy grosera, con animales quiméricos ó motivos heráldicos sencillamente dibujados, y las colgaduras de la mismísima clase que pendientes de barrotes sostenidos en el techo servían para proteger la cama, cerrándola por completo cuando así lo quería la persona que la ocupaba. Solían ser estas estofas de un solo color en el fondo, teniendo orlas bordadas ó tejidas, por lo general de la primera clase, con un bordado del que pueden dar idea el famoso tapiz de la catedral de Gerona ó la tapicería no menos celebrada de Bayeux, obras ambas de los siglos X ú XI, según dictamen de arqueólogos competentes.

VI

El mobiliario en los siglos xiii y xiv. – El lujo en los muebles. – Lo que dicen los poemas. – El ajuar de los castillos y palacios. – Los «huchiers» y los «caxeros.» – Arcones. – Armarios. – Trípticos. – La alacena mudéjar de los templarios.

Con el año 1200 y los principios de la décimatercia centuria cámbiase la faz de la carpintería y de la ebanistería. El estilo ojival aparecía con la severa riqueza que tuvo en su primer período, y del Norte, en donde puede decirse que nació, irradiaba á todos los pueblos del Occidente y entre ellos de un modo particular á España y Francia. Aquel estilo, que tiene una gramática completa en la ornamentación, hubo de influir muy pronto en todas las manifestaciones del arte y de las industrias artísticas. La catedral, la colegiata y el cenobio primero, la casa del Concejo después, y muy pronto las moradas palacios de los ricoshomes y próceres, fueron el manantial adonde acudieron á buscar inspiración todos los artífices que entonces trabajaban, así en el edificio, como en el mueblaje, en la orfebrería, etc., etc.; artífices modestos que raras veces daban su nombre y que debían apellidarse artistas en toda la extensión de la palabra. Ellos fueron quienes, bajo la dirección general del maestro de la fábrica, llenaron de sentidos bajos relieves los tímpanos de las puertas en las iglesias; enriquecieron con imágenes de admirable carácter el ingreso de estos mismos edificios, y en ocasiones los propios muros; tallaron con finísimo cincel las hojas de col rizada y de cardo espinoso que embellecían los frisos y las arcuaciones; pusieron animales alegóricos y simbólicos trazados con peregrina maestría y á veces con acerada intención satírica en las gárgolas y en los contrafuertes, y en una palabra, cubrieron de motivos de ornamentación deliciosos, sacados principalmente de la flora y de la fauna de los respectivos países, todos los paramentos, los miembros todos del edificio ojival ó gótico, como vulgarmente se le denomina, y como lo haremos también nosotros en ocasiones para variar la nomenclatura y aunque tengamos por más apropiada la primera que la segunda de las expresadas denominaciones. Los mismos artífices ó sus compañeros, al par que hacían obra de ensambladura construyendo armarios y cofres reducidos á las contadas tablas que formaban su parte constructiva, hacían alarde portentoso de su instinto artístico, de su buen gusto



Fig. 34. – Mesita y taburete del Libro de las Cantigas, códice del siglo xiii, en la Biblioteca del Escorial



ESTILO ROMÁNICO.—SALA DE UN CASTILLO

y de su destreza, labrando en los siglos XIII y XIV los magníficos cofres ó arcones que entonces se emplearon en las iglesias, conventos y casas señoriales, y en los cuales la decoración meramente ornamental se hallaba combinada, en mayor ó menor grado, con los escudos heráldicos y con la imaginería. La rudeza del siglo XII, la extraordinaria simplicidad de su mobiliario, iba desapareciendo á medida que entraba el siglo XIII, y sobre todo á medida que adelantaba en el camino del florecimiento el arte arquitectónico, en el estilo que nos ha dado los ejemplares más sublimes, más asombrosos del arte propiamente cristiano, así en el edificio religioso como el profano (figs. 34 á 37). Existía en aquella época verdadera compenetración entre todos los artistas que contribuían á la realización de una obra, fuese de la clase que fuese. «La arquitectura ejerció entonces – dice un historiador francés – marcada preponderancia sobre todo el arte, imponiéndole la ley de la unidad.»



Fig. 35. – Sitiales del Libro de las Cantigas, códice del siglo XIII, en la Biblioteca del Escorial

«Fuerza se hace reconocer – añade el mismo escritor á quien aludimos – que esta tendencia no tenía nada de tiránica, y que obligando al pintor y al escultor á encerrarse dentro de determinadas pautas monumentales, les dejaba la mayor latitud en la ejecución. El arquitecto dando la altura de un capitel ó de un friso, las dimensiones de un sepulcro, la disposición de un retablo adornado con arquetas y esmaltes pintados, el perfil de una sillería ó de un armario en madera tallada, imponía un orden general dentro del que se movía cada artista para llevar á cabo su obra particular. Gracias á esta concordancia en la concepción y en la ejecución, se distinguen por sus grandes cualidades de estilo todas las obras artísticas de la Edad media. El más vasto monumento, lo propio que el objeto más ínfimo, llevaban el sello de una concepción magistral en la que se había respetado la expresión individual del artista. Este doble carácter se confirma claramente en las obras de carpintería y de escultura en madera, tan íntimamente enlazadas durante todos los siglos medios.»



Fig. 36. – Sitiales del Libro de las Cantigas, códice del siglo XIII, en la Biblioteca del Escorial

En estas centurias adquirieron desarrollo las asociaciones de individuos pertenecientes á distintos artes y oficios, las cuales, si bien en mayor ó menor

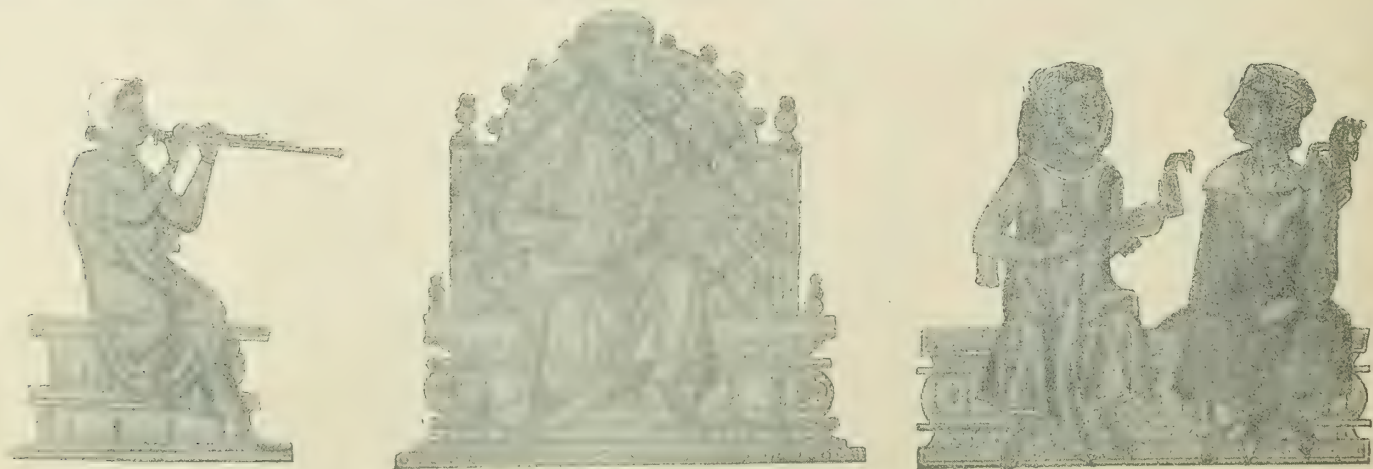


Fig. 37. – Sitiales del Libro de las Cantigas, códice del siglo XIII, en la Biblioteca del Escorial


Forma parte de la fig. 38

grado existían anteriormente en Francia, no habían pasado de una organización rudimentaria. Empezaban entonces á levantar cabeza los municipios que se amparaban del poder real contra los señores feudales, y en las ciudades y villas eran bien acogidos los artífices que deseaban establecerse y trabajar en su recinto. La mayor parte de las corporaciones ó gremios existentes en Francia habían ya obtenido privilegios de los monarcas, y en particular de Felipe Augusto, cuando el preboste de París Esteban Boileau, en 1254, con objeto de poner término á las contiendas y competencias que se promovían entre las distintas asociaciones, resolvió recopilar todos los ordenamientos relativos á las industrias de París con los derechos y deberes de cada una de ellas. Sábense los nombres de los prohombres del gremio de carpinteros en tiempo de Esteban Boileau, que fueron Pedro le Rovre, Pedro del Parvis, Juan le Mestre y Grandín, los cuales, según afirma M. Champeaux, son los más antiguos maestros *huchiers* franceses de que habla la historia. El texto redactado por Esteban Boileau se refiere únicamente al trabajo manual y á las relaciones entre oficiales y aprendices. Para nada aparece en él una idea artística. Pronto el reglamento de 1254 fué insuficiente ante la marcha del arte y los continuados progresos del lujo. Por consecuencia de una primera división del trabajo, los carpinteros dejaron de fabricar los muebles, y los *huchiers*, convertidos más tarde en ebanistas, ejecutaron las puertas y ventanas de las casas á la vez que los cofres, bancos y armarios. Aserrábanse y se ensamblaban las maderas destinadas á estos muebles como obra de carpintería fina, sujetando las tablas por espiga ó bien por medio de muescas en madera ó hierro. Empleábase la cola exclusivamente en las aplicaciones de taracea ó de cuero y tejidos pintados que se ponían sobre los plafones. Las molduras y la talla, así en figuras y animales, como simplemente ornamental, se abrían en la mesa misma del larguero, y de ninguna manera fueron entonces recortadas y aplicadas encima de una superficie plana, según se verificó más tarde. Hasta el siglo XIII, conforme lo hemos dicho en el capítulo anterior, los muebles no eran otra cosa más que trabajo de carpintero, lisos todos, sin ornamentación ó reducida ésta á un revestimiento de cuero ó tejido pintado, con herrajes para refuerzo, al modo que lo hemos descrito al hablar de los siglos XI y XII.


Fig. 38. – Banco del Libro de las Cantigas, códice del siglo XIII, en la Biblioteca del Escorial


Fig. 39. – Sitiales del Libro de las Cantigas, códice del siglo XIII, en la Biblioteca del Escorial

Creciendo el lujo en el mobiliario, aumentábase, como es lógico, la riqueza en el material y en los pormenores. Ocurría esto en todo. Si se trataba de un sillón ó sitial, aparecía el respaldo elegantemente esculturado con los motivos derivados de la ojiva y con variados temas de bichos y de hojarasca. El escudo del personaje para quien estaba destinado campeaba en el mismo respaldo, por lo general en lo alto de él, bien fuese el amo un señor noble, bien un obispo ó abad mitrado, ó un simple prior de convento. El oro y colores se empleó también en estos muebles, en algunos casos, para enriquecerlos más y á fin de que contribuyesen á la mayor autoridad y boato de quien los usaba. Es un sitial curioso, de últimos del siglo XIII ó principios del XIV, el que posee en su magnífica colección el señor conde de Valencia de Don Juan, sitial que en su traza recuerda las antiguas sillas de los obispos de que hemos hablado al ocuparnos en el período románico. La ornamentación es sobria por todo extremo, pero con perfecto carácter de época (fig. 41).

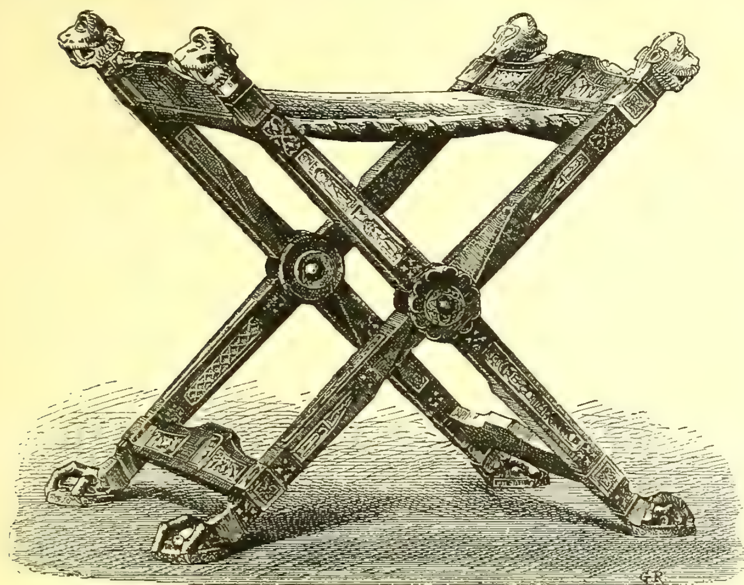


Fig. 40. – Faldistorio de taracea, siglo XIII ó XIV. Museo de Nuremberg

Más en los siglos XIII y XIV que en los anteriores estuvo en uso el faldistorio, *faldistorium* según la tradición antigua, el cual recuerda la silla llamada vulgarmente de tijera por la disposición de los pies y brazos encorvados. Hiciéronse de madera de roble, de nogal ó de encina, adornados con frecuencia por medio de labor de taracea de marfil y hierro, que en el principado de Cataluña se llamó y se llama todavía *de pinyonet*. En distintos museos y en varias colecciones existen ejemplares de esta clase (fig. 40), quizás en su mayor parte pertenecientes ya al siglo XV, pero como la forma de dicho mueble se conservó sin variante desde el siglo XIII y aun desde siglos anteriores, viendo un faldistorio de la décimaquinta centuria se forma idea exacta de lo que fué el mismo mueble en períodos anteriores.

Hemos dicho que el faldistorio recuerda la silla de tijera, y justifica nuestra observación lo que escribe Ducange en su *Glosario*, puesto que pone: *Faldistorium sella plicatilis*, ó dígase «silla plegable.» «El sillón del obispo – dice Guillermo Durand refiriéndose al faldistorio – designa la jurisdicción espiritual que va anexa á la dignidad pontifical.»

Et faudestuel ont Aymeri assis
Et la contesse joste l'Emperariz

se lee en un manuscrito de Guillermo de Orange, y en otro se ve al rey Nabucodonosor sentado en un faldistorio de tal altura que los pies del rey no tocan al suelo,

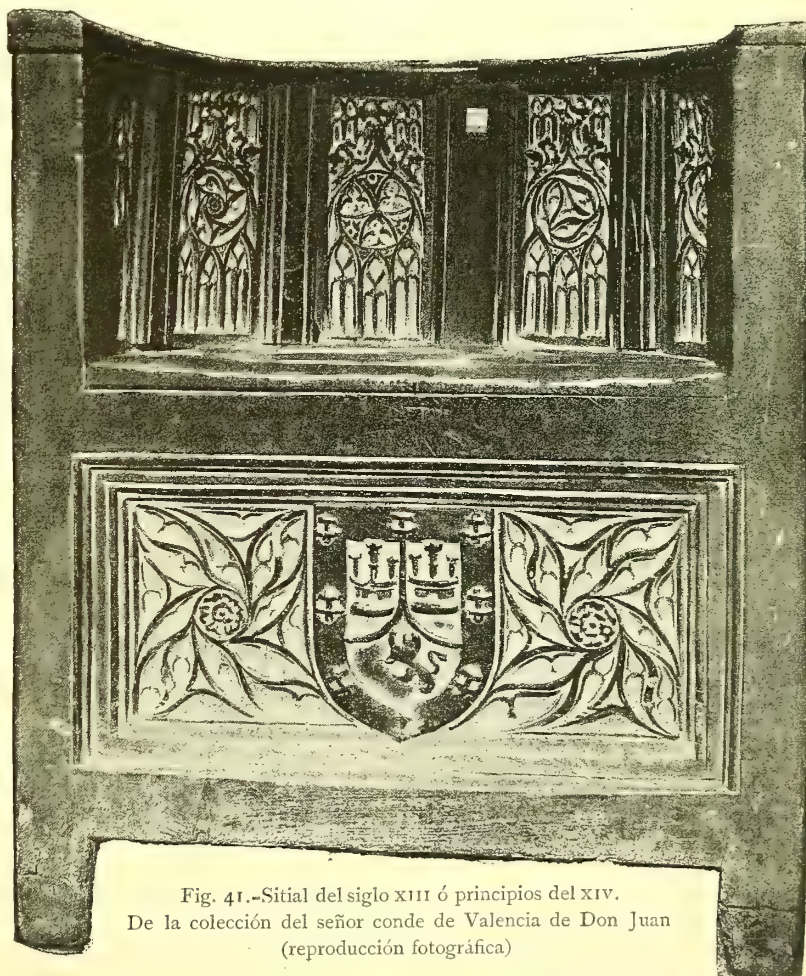


Fig. 41.–Sitial del siglo XIII ó principios del XIV.
De la colección del señor conde de Valencia de Don Juan
(reproducción fotográfica)

respecto de lo que entiende el erudito Viollet-le-Duc «que no es fantasía del dibujante, puesto que no es aquél el solo ejemplo que se encuentra en el particular.» Y aquí es oportuno hacer notar que la altura de los muebles algo aparatosos de los siglos en que nos ocupamos exigía el taburete, tal como lo encontramos en los códices de los siglos X y XI y como se ve en los bajos relieves asirios de Kuyundjik. El taburete ó escabel, según Guillermo Durand, «señala el poder temporal, que debe hallarse sometido al poder espiritual;» mas esta observación reza sólo con los tronos y sitiales de los papas, arzobispos, obispos, etc., pero no puede referirse al de los señores seglares, que no disfrutaban de poder espiritual. Pies y brazos de los faldistorios en los siglos XIII y XIV terminaban repetidamente en garras y cabezas de león ó de otros animales, las cuales se pusieron también en sillas y sillones de distinta traza (figs. 42 y 43). «El león – según C. Lenormant – es en el lenguaje alegórico de nuestra religión el emblema de la justicia, á causa de los dos leones que formaban los brazos del trono de Salomón, el rey justo por excelencia, y de los doce leoncitos que adornaban las gradas.» A esto mismo se debe quizás el constante y continuado empleo que hace del león el arte de la Edad media, singularmente la pintura mural decorativa y la industria textil, que lo reproducen con profusión, consignándose en los *Bestiarios* de la época las alabanzas de aquel animal por su representación y significación alegórica y simbólica.



Fig. 42. – Gran sello de Felipe III de Francia, siglo XIII-XIV

Siguióse la costumbre de echar sobre las sillas, sillones y bancos, tejidos y tapicerías, singularmente cuando no tenían labra alguna y convenía darles alguna magnificencia. Fué práctica ésta que se sostuvo durante toda la Edad media y que indudablemente contribuía en gran manera á imprimir suntuosidad y severidad á los aposentos. Un *roman* francés dice:

Pur la noblesse des Normanz
Ki de lur manteals firent bancs
Fist l'Emperior el paleiz faire
Bancs á siege envirum l'aire.

Guillermo de Orange habla de muebles realzados con colores, dorados é incrustaciones de oro, plata y marfil (fig. 44):

Dejoste lui les assist sor un banch
Qu'iert entaillez á or et á argent.



Fig. 43. – Sello de Carlos *el Sabio* de Francia, 1364-1380

Tuvieron por punto de honra los señores de rumbo hacer grande ostentación de ricos paños en el decorado de las estancias principales de sus palacios. Ya en el siglo XII decía el autor de *El poema del Cid:*

Pensaron de adobar esora el palacio;
Por el suelo e suso también encortinado:
Tanta pórpola e tanto xamed e tanto panno preciado.
Sabor avredes de ser e de comer en el palacio.

De manera que, según este poema, no sólo se alfombraba el suelo con alcatifas ó tejido de labor semejante, sino que también se tapizaban los techos con paños lujosos: que esto revela el empleo de estofas de púrpura ó *pórpola* y de *xamed*, que así se llamó en la Edad media el terciopelo ó una tela á él muy parecida.

En el siglo XIV, Carlos V y Juana de Borbón habían juntado en el Louvre y en sus castillos maravillas sin cuento, que ponderan con grandes encarecimientos los escritos de la época. Cristina de Pisán

cantó los esplendores de las moradas reales: «el adorno de las salas; las cámaras llenas de raros y ricos bordados con gruesas perlas de oro y sedas con labores diversas; las vajillas de oro y plata y otros magníficos muebles que eran una maravilla (figs. 44 y 45).» No es de extrañar que en los palacios de los soberanos se desplegase esta magnificencia, mas sí que la hubiera en las casas de genoveses ó comerciantes ricos, lo cual prueba el rápido avance que había dado la afición al lujo en todos los estamentos. La misma Cristina de Pisán, en su *Trésor de la cité des dames*, clama enérgicamente contra el lujo inmoderado que se había introducido en todos los estados y que destruía las fortunas, y señala á la censura el mobiliario y los refinamientos de la esposa de un mercader, «no de aquellos que van á Ultramar, que tienen factores en todos los países y son llamados *nobles marchands*, sino de aquellos de quienes decimos que compran al por mayor y venden al por menor por cuatro sueldos de mercancías, si conviniere, ó por más ó por menos, aunque fueren ricos y lleven un gran tren. La tal señora tuvo un hijo, y cuando se encontraba recién parida, para llegar á su dormitorio se tenía que pasar por otras dos salas muy hermosas, cada una de las cuales tenía una gran cama, ricamente encortinada, y en la segunda de ellas un aparador cubierto, cual si fuese un altar, y lleno de vajilla de plata. Entrábase en seguida en el camarín de la parturienta, que era desahogado y hermoso, todo cubierto de tapicería con la divisa de la dueña, labrada lujosamente con oro fino de Chipre. Era la cama grande y hermosa, con soberbias colgaduras, y los tapices puestos por el suelo alrededor, todos semejantes á oro. Por debajo de la colcha, tejida de oro, asomaba otro tejido de lino tan delicado como la seda, todo de una pieza, sin costuras, que es cosa nuevamente encontrada y de muy gran coste... En este camarín había otro aparador, lleno de vajilla dorada. Estábase la recién parida en aquella cama, vestida de una estofa de seda teñida de carmesí, apoyada en gruesos almohadones de seda idéntica con grandes botones de perlas, y ataviada cual si fuese una señorita. Y Dios sabe los demás gastos que se hicieron para festejar á la señora...» Con fundamento pregunta Cristina de Pisán al fin de su relato: «si la reina se encontrase en aquel caso, ¿qué más podría hacer?»



Fig. 44. – Sello de Eduardo I de Inglaterra, 1272-1307



Fig. 45. – Sello de Jaime II de Aragón, *el Justo*, 1291-1327 (copia de fotografía)

La verdad es que, conforme lo hemos indicado en los primeros párrafos de este capítulo, el arte de la Edad media llegó á gran florecimiento en los siglos XIII y XIV, favoreciéndolo sin disputa la mayor afición al lujo y á la comodidad que se introdujo en todas las clases sociales, lujo relativo con todo, como lo dice la cama sacada del códice *Castigos é documentos del rey D. Sancho á su hijo*, que figura en la Biblioteca nacional, perteneciendo al siglo XIV (fig. 46). Hemos visto lo que respecto de Francia escribe Cristina de Pisán: óigase lo que dice de la Gran Bretaña Mr. Hungerford en su obra *Furniture and Woodwork*: «Toda clase de elementos de decoración – afirma refiriéndose á las expresadas centurias – se usaron en las obras de madera. Existe en el castillo de Hockingham una arca que pertenece á la época del rey Juan y que es de roble, decorada con herrajes hechos á forja, goznes, etc., y en el tesoro de Aix-la-Chapelle se conservó por mu-

cho tiempo el cofre para guardar joyas ó joyero de Ricardo de Cornuailles, que fué trasladado después á Viena. Pertenece á la primera mitad del siglo XIII y se depositó en Aix cuando Ricardo fué coronado como Rey de Romanos, siendo también de roble con goznes, cerradura y refuerzos de hierro forjado y con planchas de metal además, en las cuales hay escudos heráldicos esmaltados.

»Los trabajos en madera – prosigue el arqueólogo inglés – se hicieron gradualmente con mayor perfección y con más carácter científico: usáronse ya los tableros ó cuarterones, aunque raramente para las puertas en las habitaciones. Con este sistema se facilitó la fabricación de las arcas, que por espacio de dos siglos fueron el principal elemento del mobiliario medieval en los dormitorios, salas de recibo y camarines.

»A la mitad del siglo XIII Leonor de Provenza en su viaje á Inglaterra anduvo escoltada por un ejército de damas, caballeros y trovadores, quienes fueron desde aquel país á las orillas del canal. Los reyes hacían de continuo progresos en sus dominios, respecto del particular, como hoy ocurre con los gobernadores de la India, y llevaban sus muebles y los objetos de su propiedad en arcas ó cofres, á los que llamaban *standards*, á lomo de mulos ó de arrogantes caballos. Muebles de fácil transporte y colgaduras era lo que se llevaba de una parte á otra en tales casos. Una orden dictada en el año duodécimo del reinado de Enrique III dispone «que la gran cámara del rey en Westmínster sea pintada de color verde como una corti»na, que en el frontispicio se pinte una inscripción francesa y que al pequeño guardarropa del rey se le »dé un color verde para imitar una cortina.» La cámara de la reina se decoró con pinturas históricas, decoración de que existen todavía restos, en mediano estado de conservación, en una de las estancias abovedadas del castillo de Dover.

»Era el guardarropa una pieza especial, dispuesta con colgaduras, en la que se colocaban vestidos, cortinas, lencería y también especies y provisiones. Fué de uso común en todos los grandes castillos durante los siglos XIII, XIV y XV. Muchos preparativos se hacían en las cámaras de las reinas de Inglaterra cuando estaban para dar á luz un hijo. Enrique III dispuso por sí mismo que el dormitorio de la reina fuese de nuevo entarimado y tapizado y que se pusiera en él una faja ú orla, bien pintada con las imágenes de Nuestro Señor y ángeles llevando incensarios; que los cuatro evangelistas debiesen también ser pintados en la cámara, y que se hiciese un vaso de vidrio para guardar la colección de reliquias.

»El enmaderar las estancias se introdujo en Inglaterra durante el mismo reinado de Enrique III, quien mandó que una cámara del castillo de Wíndsor fuese cubierta con pino de Noruega, especialmente importado para el caso. Trabajaron los operarios día y noche; á las tablas se les dió una forma radial y se las pintó, y para ejecutar toda la obra se concedieron únicamente dos días cabales.



Fig. 46. – *Castigos é documentos del rey D. Sancho á su hijo.* Códice de la Biblioteca nacional

»Eduardo I casó con una reina española, y el mobiliario durante su reinado se desarrolló de una manera particular. La loza para la mesa se importó de España y se introdujeron las alcatifas del Oriente, lujo que, como es de suponer, se copió de los moros de aquella comarca. Artistas italianos habían sido ya invitados para que fuesen á trabajar en Inglaterra. El maestro Guillermo, florentino, dirigió las obras en el castillo de Guilford, y Juan de Saint

Omer fué otro artista extranjero empleado por Enrique III. Al primero de ellos se debe probablemente el arte de dorar y decorar con oro la madera, de lo cual se encuentran restos visibles en el famoso sillón de la coronación en la abadía de Westmínster, labrado próximamente en el año 1300.

»El decorado y el *confort* de los ajuares en las casas en el reinado de Enrique se fundaba principalmente en el empleo de tapicerías. Erradamente se ha dicho que la reina Leonor las había introducido por vez primera, cuando anteriormente habían sido usadas por las iglesias, puesto que en la época anglosajona ya se emplearon colgaduras teñidas ó bordadas. Lo que sería verdad es que las tapicerías y las arcas de madera de ciprés para guardarlas y llevarlas se harían de uso más general en los días de la reina Leonor.

»Listas de las vajillas reales prueban que además de los objetos de esta clase se hicieron de oro y plata muchos de uso personal, mencionándose entonces jarros de oro y plata, fuentes y platos de plata, saleros de oro, bandejas de cuestación, cestas de plata, un par de cuchillos en un estuche de plata esmaltada, un tenedor de vidrio y otro de plata con mango de ébano y marfil, peines y espejos de plata. Eduardo I tenía seis tenedores de plata y uno de oro. Pusiéronse esteras en los bancos en que el monarca y su esposa se sentaban para las comidas, y otro tanto se hacía en las iglesias, debajo de los pies, singularmente en aquellas que tenían el pavimento de piedra ó ladrillo.

»Los muebles de los dormitorios, arcas para la ropa blanca, alacenas y las mismas camas fueron de madera ensamblada. Un manuscrito de la vida de San Edmundo del año 1400 aproxidamente nos muestra el interior de un dormitorio bien alhajado. Los arcones hacen oficio de mesas, y con frecuencia en viejas miniaturas se ven encima de ellos tableros de ajedrez, y á marido y mujer sentados en el arcón, utilizándolo para el juego que se había hecho ya familiar entre las naciones europeas. Los arcones posteriores al tiempo de Eduardo, de procedencia italiana, revelan que se hacía todavía el mismo uso de las tapas; ya empleándolas como mesas, ya como asiento, se comenzó á añadirles en el siglo XIII un respaldo plafonado y brazos en los extremos. Este cambio lo experimentó también el arcón en Francia. No parece que se le añadieran pies hasta convertirlo en arquilla, en época mucho más adelantada. El respaldo alto en cuadras grandes sirvió de amparo al frío, y en la sencilla forma de un escaño lo es aún de las antiguas casas de campo y en las cocinas de nuestro país, siendo después el tipo de los asientos de estado en los grandes aposentos y completándose luego por un doselete, que protegía las cabezas de los que allí estaban sentados y que era también labrado en madera.»

En los fragmentos que llevamos traducidos se habla de las alacenas ó aparadores que se usaban en las moradas ricas, llenas á veces de lujosa vajilla de oro y plata como se ponía igualmente en las mesas bien aderezadas (fig. 47). Muchas veces estos aparadores, á que los franceses llaman *buffet*, no fueron durante la Edad media un mueble propiamente tal, sino una especie de pequeña andamiada que se montaba para alguna ceremonia y día determinados, y las cuales se decoraban por medio de las estofas con que se cubrían y objetos de precio que en ellas se ponían. Había, no obstante, la alacena propiamente tal, ó *credence* en francés, que se encontraba de la misma manera en las iglesias que en las moradas particulares de algún rumbo. En la iglesia servía para tener á la vista cálices, vinajeras, portapaces, arquetas que no contuviesen reli-

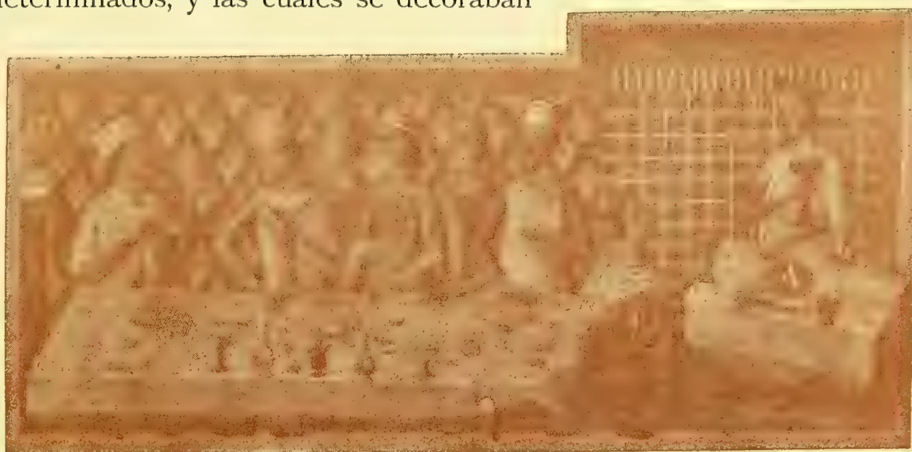


Fig. 47. – De la *Crónica de D. Jaime el Conquistador*, en la Biblioteca provincial universitaria de Barcelona, siglo XIV

quias y otros objetos destinados al culto, y en los castillos y palacios para guardar los aguamaniles de plata y oro, fuentes y platos de lo mismo y otras piezas de uso doméstico, con intento de que esta perenne exposición realzara la importancia del dueño de la casa. Al principio tuvieron formas sencillísimas y su mayor decoración consistía en los paños que se tendían sobre las tales alacenas, paños que por lo común fueron de lino, ó de lino con alguna combinación de seda. Viollet-le-Duc en su *Dictionnaire du mobilier* copia dos alacenas sacadas de bajos relieves existentes en la sillería del coro de Amiéns. Ambos están dispuestos por gradería, y uno de ellos, que aparece ricamente esculturado, tiene doselete para mayor gala. «En los últimos tiempos del reinado de Luis XIV – dice el autor que acabamos de citar, – cuando se alzó una reacción general contra la fastidiosa etiqueta del gran reinado, la *credence* se convirtió en *servante*. El gentilhombre, que contaba en su casa con una nube de servidores, tuvo por cosa insoportable el comer delante de dos ó tres mocetones encargados de acercarle su plato ó de escanciarle el vino. Mandó entonces acercar la *credence* á la mesa, cerró la puerta á los lacayos y pudo hablar á su gusto con los dos, tres ó cuatro comensales á quienes había invitado á su mesa. Pusiéronse ruedecitas en los pies de la *credence* y tomó un nombre que señalaba el uso que de ella se hacía. Hoy el burgués más modesto que tiene un criado asalariado, se creería hombre sin honra si se sirviese por sí mismo. Si convida á un amigo, aun cuando la comida resulte tan fastidiosa como en mesa redonda, exige que el lacayo esté de plantón en el comedor.» En todos los actos de la vida se notó á fines del siglo XIII y más en el inmediato un refinamiento verdadero en comparación con la rusticidad de las épocas pasadas. Aparte de lo que ya llevamos escrito, justifican esta afirmación muy especialmente las noticias históricas que se tienen de la librería instalada por el rey de Francia Carlos V en su nuevo castillo del Louvre. En 1367 los dos cofreros Jacques du Parvis y Jean Grosbois contrataron el traslado de la librería ó biblioteca al nuevo edificio y la construcción de bancos, pupitres y otros muebles para la misma. «Carlos V – dice Sauvel – no olvidó cosa alguna para convertir la biblioteca del Louvre en la más numerosa y mejor dispuesta de su tiempo... Además de los bancos, los atriles y los tableros que hizo trasladar allá de la biblioteca del palacio, fué menester que el rey mandase construir otros muebles. No se contentó con esto, sino que para preservar sus libros de las injurias del tiempo, cerró con barrotes de hierro, alambres y vidrios de color todas las ventanas, con lo cual se pudo trabajar en la biblioteca á cualquiera hora. Treinta pequeños candelabros y una lámpara de plata se colgaron de la bóveda, los que estaban encendidos por la tarde y por la noche. No se sabe de qué madera serían los bancos, tableros ni atriles, mas es de creer que se labrarían con madera superior, realzada quizás con profusión de molduras, puesto que los plafones eran de madera de Irlanda, la bóveda estaba recubierta de ciprés y todo lleno de relieves.»



Fig. 48. – San Agustín en el estudio, tabla de la época ojival en el Museo episcopal de Vich (de fotografía)

En miniaturas y tablas se encuentran reproducidas bibliotecas ó librerías de los siglos XIII al XV y en todas se advierte una disposición parecida. Por regla general la mesa que el monje, prebendado ó seglar sabio empleaban para escribir, les servía también de biblioteca, por tener en la parte de delante y en los

lados á veces, anaqueles en donde se colocaban de plano los libros manuscritos en que se contenía entonces todo el saber humano (fig. 48). Con frecuencia se encuentra pegado á la mesa un atril de madera, con riqueza en la labor, relacionada con el rumbo de su dueño. En ocasiones detrás de la persona que escribe hay un armario, pequeño casi siempre, con anaqueles de modo idéntico á los que tiene la mesa.

En todos tiempos el dormitorio ha sido una de las dependencias más señaladas de la casa. Los siglos de que hablamos no habían de apartarse de esta regla general, y en realidad no se apartaron de ella. El siglo XIII desplegó gran lujo en las camas, de lo cual abundan los ejemplos pintados y las descripciones, si no los muebles coetáneos auténticos. Véase lo que dice el *Roman des Sept Sages:*

En i vergier moult riche e bel
Fist la pucelle apareiller
I bel lit souef d'oreiller;
Molts de contes et de blaus dras
Qui ne n'sere petits, n'eschers,
Fu toute au mi le chambre pointe.

Y más expresivo se muestra todavía el *Roman de Guillaume d'Orange*, en el cual se lee:

Apres mangier font les nappes oster;
Au gentil conte font son lit atorner,
De riches contes et de dras d'outremer.

Paños *d'outremer*, de Ultramar, ó dígase de Oriente, de donde venían por aquella época los tejidos más tupidos y más ricos de seda y oro, por cuyo motivo decir paños *d'outremer* equivalía á indicar que se había desplegado la mayor suntuosidad y riqueza.

Entendíase en la Edad media con la palabra *cámara, cambra, aposento*, etc., aparte de su significación directa, el conjunto de los tejidos y tapicerías que se usaban para guarnecerla, aplicándose esto principalmente á los cuartos dormitorios. Así se decía la Cámara de las Cruces, si este motivo se hallaba en las tapicerías, ó la Cámara de la Conquista de Inglaterra, de la reina Pentesilea, de los Nueve Pares, etc., en el caso de que en los paños de Ras estuviesen representados estos asuntos. Cambiábanse los paños y tapices según la estación del año, y con aquellas designaciones los encargados del adorno de los palacios tenían mayor facilidad para hacer cumplir á sus servidores las órdenes que les dictaban referentes á aquellas mudanzas. Severo efecto producía un cuarto dormitorio por tal manera aparejado. De uno de los que había en el mencionado castillo del Louvre, en los mismos años del rey Carlos V, se cuenta que en uno de los paramentos se encontraba adosada la cama, cubierta con una colcha y apoyándose en una cabecera protegida por un cielo, guarnecido con tres cortinas. Junto á la cama, en el suelo, se extendía una pequeña colcha, ó dígase alcatifa, aun cuando no fuese de un tejido igual al de las alfombras orientales, la cual servía para los pies, según es de suponer. Las cortinas estaban bordadas y sembradas de escudos heráldicos ó de estrellas. No lejos de la cama había un *demi-ciel*, ó sea un doselito, que servía para el tocador del rey Para sentarse el monarca se contaban dos sillas trepadas y tapizadas de terciopelo pintado. Alrededor de la cámara se hallaban puestos seis almohadones cuadrados, de hilo, llenos de pluma y cubiertos de *xamed* (terciopelo), en los que se sentaban los oficiales y los palaciegos.

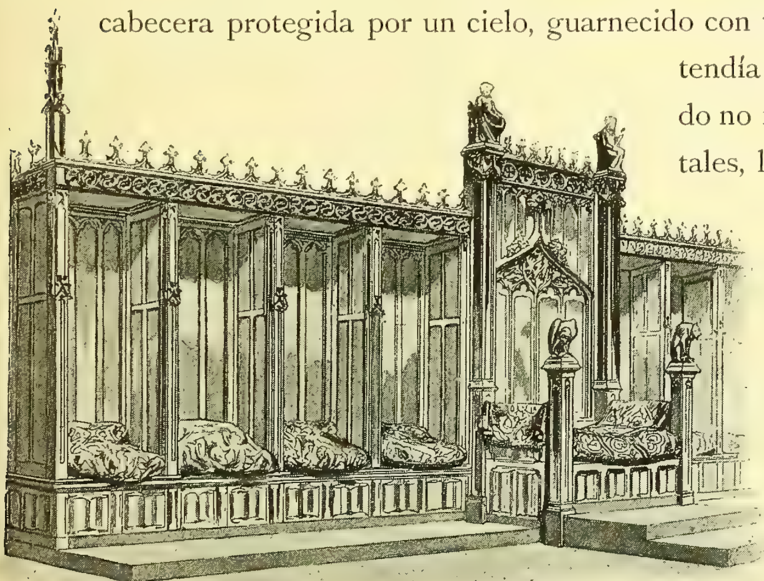


Fig. 49. – *Formes* ó *fourmes* de procedencia francesa, siglo XIV (de fotografía)

Hiciéronse en la época que historiamos muebles de *marqueterie*, ó mejor dicho, taracea en castellano, según lo expresan las cuentas de la reina Juana de Borgoña, las cuales hablan de que en 1317 mandó hacer esta señora «dos mesas para comer, labradas con piezas de marfil y ébano á partes menudas, una de las cuales es de dos piezas y media, plegadiza, y la otra de dos piezas, en las cuales come la Señora Reina.» Había también mesas y cajas de ajedrez de marfil y ébano. Y ya que hablamos de muebles pertenecientes á persona real, déjesenos que, para corroborar lo que hemos afirmado en párrafos anteriores, traigamos á colación que en el inventario de los bienes de la reina Clemencia de Hungría, vendidos después de su muerte, en 1328, se describen varios cofres de madera forrados ó cubiertos de cuero y un sillón de cobre guarnecido de terciopelo, tasado en cien sueldos parisienses y adjudicado á Gillet el Casullero. «Érase – dice el autor de *Le Meuble* – uno de aquellos sillones fundidos en cobre, fabricados principalmente en Dinant, en los Países Bajos, y en los que se representa á nuestros reyes sentados cuando reciben el homenaje de los autores que les ofrecen sus manuscritos. Esta especie de sitial se usó hasta fines del siglo XV, encontrándose muestras de él en los cuadros de Juan Van Eyck y de su escuela.»

Fourmes ó *formes* se llamaron en Francia unos bancos para dos, ó á lo más tres personas, que cuando adquieren cierto desarrollo y riqueza semejan ser parte de una sillería de coro (fig. 49). Los asientos para cada persona están señalados. Viollet-le-Duc en su *Dictionnaire* da el dibujo de uno de esos bancos, que dice estar sacado del manuscrito de Herrade de Lansberg. Si hay correspondencia fiel entre el grabado moderno y la miniatura del códice, el banco en cuestión sería obra de tornería con incrustaciones muy finas (fig. 50). En pleno siglo XIV tienen dosel y cada compartimiento se halla separado del otro de alto abajo. Las *formes* civiles no tienen los asientos movibles, como las sillerías de coro, y carecen asimismo de la banqueta denominada *paciencia* ó *misericordia*. En los *Comptes du roi* referentes á la nueva fábrica del Louvre en París van citados los nombres de diversos cofreros que hicieron bancos de talla, algunos con bichos, otros con doselete ó marquesina. A María Sirasse, *huchiere*, se le pagan veintiocho francos por un dosel de veinte pies de largo, con respaldo y marchapié de talla y cuatro bestias en los pies, y por una mesa además de abeto. Alberto Jacquemart en su *Histoire du Mobilier* da los siguientes nombres de ebanistas y carpinteros franceses del siglo XIV con las fechas en que ejecutaron alguna obra:

1316. Richart d'Aragón, cofrero. El nombre indica claramente la procedencia de este artífice.
1349. Hue d'Iverny.
1352. Guillaume le Bon, cofrero.
1355. Jean Grosbois, *huchier*.
1355. Jacques de Parvis, *huchier*.
1360. Jean Petrot, constructor de tableros de ajedrez y quizás también de las piezas del juego, puesto que en francés se le designa con la palabra *echiquier*.
1365. Colín de la Baste, *huchier*.
1365. Hennequín de la Chapelle.
1365. Thibaut le Roulier.
1387. Jean le Huchier.
1388. Jean de Richebourt.
1391. Jean de Troyes.
1396. Simounet Aufernet, *huchier*.
1397. Robín Gernier, cofrero.
1398. Girardín, *huchier*.
1399. Jean de Liege, carpintero.
1399. Sandom, *huchier*.

También en nuestra patria existían clases distintas en los artífices que labraban la madera. D. Antonio de Capmany y Montpalau, en sus interesantes *Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de la ciudad de Barcelona*, dice que del contexto de unas ordenanzas, hechas por el ayuntamiento á 29 de mayo de 1434, se deduce que el oficio de carpintero se dividía en carpinteros *caxeros*, como si se dijera de muebles; y en carpinteros *bosqueros*, es decir, de obras y edificios, ó sea á lo que después se llamó en Cas-

ARCÓN GÓTICO DEL SIGLO XIV

Reproduce esta lámina un arcón que se encuentra en el rico Museo diocesano de Vich, idéntico al que posee el autor de este trabajo, procedente este último del antiguo convento de Vallbona de las Monjas. Ambos pertenecen probablemente al género de arcones que servían para trasladar de un punto á otro vestiduras, tapicerías y también ornamentos sagrados en los revueltos tiempos de la Edad media, en los cuales era forzoso, á lo mejor, cambiar de residencia, llevándose los dueños, bien fuese un particular, bien una comunidad, cuanto poseían de valor, por su riqueza ó por la afección que se le tenía. El arcón de que hablamos es de maciza madera, esculturado, con escaso relieve, del modo que indica la lámina, y reforzado con herrajes, en los cuales la robustez no perjudica á lo vistoso y artístico de las líneas en el conjunto. Así en el de Vich, como en el compañero suyo, se descubren vestigios por los cuales se puede deducir que estarían dorados y pintados. Esto viene confirmado por las noticias sacadas de las crónicas y de los códices, según las cuales fué la policromía de uso general en los siglos medievales. Por estas razones y para dar á nuestros lectores idea más cabal del aspecto que ofrecería uno de esos arcones, hemos intentado en la lámina su restauración, aplicándole el dorado y la policromía. En los ejemplares auténticos se ve la madera en su color natural, lo propio que el hierro, advirtiéndose en algunos puntos, como hemos dicho antes, restos de una imprimación para el dorado y colorido. No juzgamos que todo el arcón estuviese dorado, porque se hubieran confundido con sus caras los herrajes, que sin disputa estarían dorados. Por esto hemos limitado el dorado á los motivos de decoración que circunscriben los escudos y á los hierros igualmente. En los escudos se han puesto cuarteles heráldicos de familias catalanas, mas sin otro intento que el del efecto pictórico, ya que ni siquiera podían ponerse con fundamento histórico cuarteles sacados del convento de Vallbona ó de alguna de sus abadesas, en razón de la carencia de noticias exactas sobre la primitiva procedencia de los arcones, cuya fecha ha de ponerse, según nuestro dictamen, en los comienzos del siglo XIV ó acaso en los últimos años del XIII. Como proyecto de restauración damos esta lámina, sometiéndola al dictamen de los arqueólogos.



ARCÓN GÓTICO DEL SIGLO XIV, DE VALLBONA DE LAS MONJAS

(PROYECTO DE RESTAURACIÓN). MUSEO DIOCESANO DE VICH Y COLECCIÓN PARTICULAR

tilla carpintería de lo blanco. El oficio tenía ya importancia en Barcelona en los siglos XIII y XIV y la acrecentó en el XV. En 1257, según el propio Capmany, se hallan inscritos en el Concejo municipal cuatro carpinteros: en 1393 el rey D. Juan I, estando en Tortosa, concedió varios privilegios al gremio cuando se constituyó bajo la cofradía de San Juan Bautista, y en 1424 el rey D. Alfonso V los confirmó y mejoró al aprobar en Barcelona varias ordenanzas.

Así los *caxeros* franceses como los españoles desplegaron especialmente su habilidad en la construcción de *arcas* ó *cajas*, llamadas también *cofres* en el lenguaje vulgar y en algunas comarcas, aun cuando en realidad existe diferencia entre el arca y el cofre. Muy entrado se hallaba el siglo XIII, cuando todavía se fabricaban las arcas recubiertas de herrajes, al modo de las que hemos descrito en el capítulo anterior. Pronto, con todo, se introdujo un cambio en esta clase de muebles. Los arcones del siglo XII tenían los paramentos lisos, á veces tapizados de cuero y encima los herrajes con verdadera profusión, y así fueron también los que se hicieron en los primeros años de la décimatercera centuria. Pronto los plafones se decoraron con simples motivos escultóricos, puestos entre los espacios que dejaban los herrajes, motivos que por lo común consistían en tarjas de la forma peculiar del escudo en los siglos medievales á que nos referimos. Estos arcones, en los ejemplares que hoy se conservan – uno existe en el notable Museo episcopal de Vich y otro en la colección del autor, – tienen la madera al descubierto, en su color natural, dejando ver en algún punto restos de la imprimación en tejido y yeso que había en ellos. Esta imprimación revela de un modo indiscutible que semejantes muebles estarían dorados y policromados, sirviendo las tarjas para que en ellos apareciesen pintados el escudo de armas completo del dueño, bien fuese un particular, bien una corporación religiosa, ó cuarteles del mismo diseminados en las varias tarjas y puestos alternando. El efecto debía ser de una gran riqueza. Como se comprenderá, teniendo el arca la decoración policromada, no era cosa de que los herrajes quedaran en su color natural, tomados de orín en breve por la acción de la humedad y el aire, sino que estarían también dorados, haciendo juego con la decoración de la caja. Ésta no presentaría su superficie dorada por completo en toda su extensión, sino que, á juzgar por ejemplos de decoración gótica, estaría pintada de un armonioso color rojo pompeyano ó azul marino con ligeros motivos dorados, siendo de oro los escudos y los herrajes y ofreciendo por lo tanto un conjunto de la mayor suntuosidad y al propio tiempo marcadamente severo. El interior hallábase forrado de alguno de los tejidos de seda ó de hilo y seda que entonces se fabricaban, ya en la Sicilia, ya en nuestra misma España, singularmente en los telares arábigos, tejidos de un fondo rico con temas ornamentales de peregrina elegancia, en los cuales la hojarasca se combinaba bellamente con los animales, ora quiméricos, ora sacados del natural con exactitud muy notable. Los arcones de esta clase eran llevados de un lado á otro, según hemos indicado antes, en aquellos tiempos en que las personas de viso puede decirse que viajaban con la casa á cuestas, llevándose en las excursiones el ajuar completo de varios aposentos. Uno de los arcones que figuran en las colecciones que antes hemos citado procedía del monasterio de Vallbona de las Monjas, que cuenta larga fecha y que estuvo muy pujante durante la Edad media. Acaso en los escudos figuraba el del mismo monasterio ó con más probabilidad los cuarteles de alguna abadesa, tal vez perteneciente á la casa real de Aragón ó por lo menos á alguna de las familias nobles de aquella ilustre Corona en la Edad media (fig. 51).

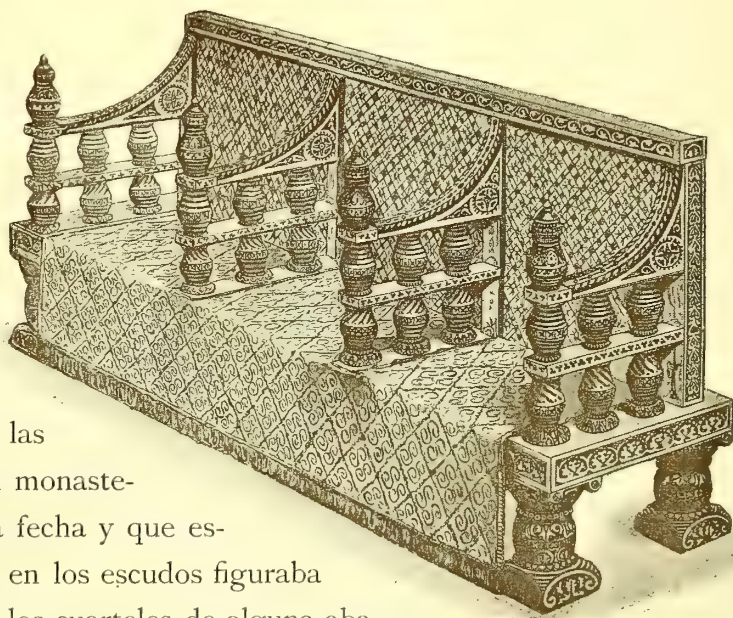


Fig. 50. – *Fourme* ó forma, del manuscrito de Herrade de Lansberg, códice alemán

En los siglos XIII y XIV se enriquecieron también las arcas con labores de talla abierta en las mismas planchas de madera, no sobrepuestas, como se hizo más adelante. Casi todos los arcones góticos que existen en los museos y en colecciones particulares pertenecen al siglo XV, por no haberse conservado los de siglos anteriores, á causa de la destrucción á que están expuestos los muebles por diversas causas. Con todo, pertenecerán sin duda al siglo XIV por lo menos algunos de los que han llegado hasta nosotros, dividida su cara anterior en dos grandes plafones por medio de una especie de montantes decorados con la ojiva y con labores ojivales, de dibujo idéntico al de la ornamentación que se ve en los muros de los edificios de la propia época. Muchos de estos arcones tienen hoy la madera en su color natural – en ellos se emplearon con preferencia el roble, el nogal y el ciprés; – pero en los tiempos en que fueron labrados no presentarían este aspecto, por haberles pasado lo mismo que al arcón de Vallbona de las Monjas. En efecto, han perdido con el tiempo la decoración, que en muchos sería también dorada y estofada. No pocos de ellos mostraban los montantes dorados con fondo de oro igualmente, ó rojo ó azul, y en los plafones el fondo del color natural de la madera y sobre ésta su escudo nobiliario, ó un motivo ornamental de entrelazos con inscripción alusiva al destino del mueble ó con leyenda religiosa, que era lo más frecuente; todo esto obra de maestro dorador, más ó menos perito en el oficio, según la mayor ó menor perfección y riqueza del mueble. No ceden estos arcones á los que antes hemos descrito en lo suntuosos y artísticos: quizás los primeros tuviesen mayor magnificencia en los tiempos en que se labraron, mas no carecen los segundos de cierta riqueza, y en buen gusto allá se van unos y otros. Estos tenían además un nuevo atractivo en determinados ejemplares. Una parte del arcón se abría á modo de armario, con diversos cajones, viéndose éstos y la puerta en lo interior llenos de esculturas, doradas asimismo. Al propio tiempo la tapa al levantarse descubría las pinturas que por debajo la enriquecían y que no solían ser obra de pintores de Orbaneja, antes con frecuencia de artistas de veras, de aquellos modestos imagineros cristianos, cuyos nombres se ignoran después de haber dejado verdaderas maravillas, sobre todo en iglesias y conventos. Repetidamente se encuentra en las pinturas de estos arcones – de los que hablaremos de nuevo más adelante – la Anunciación de la Santísima Virgen, otras el Nacimiento del Señor, ó bien la Adoración de los Reyes y la Adoración de los Pastores, etc., etc., señalándose como es de suponer en estos



Fig. 51. – Arcón de Vallbona de las Monjas, siglo XIV (de fotografía)

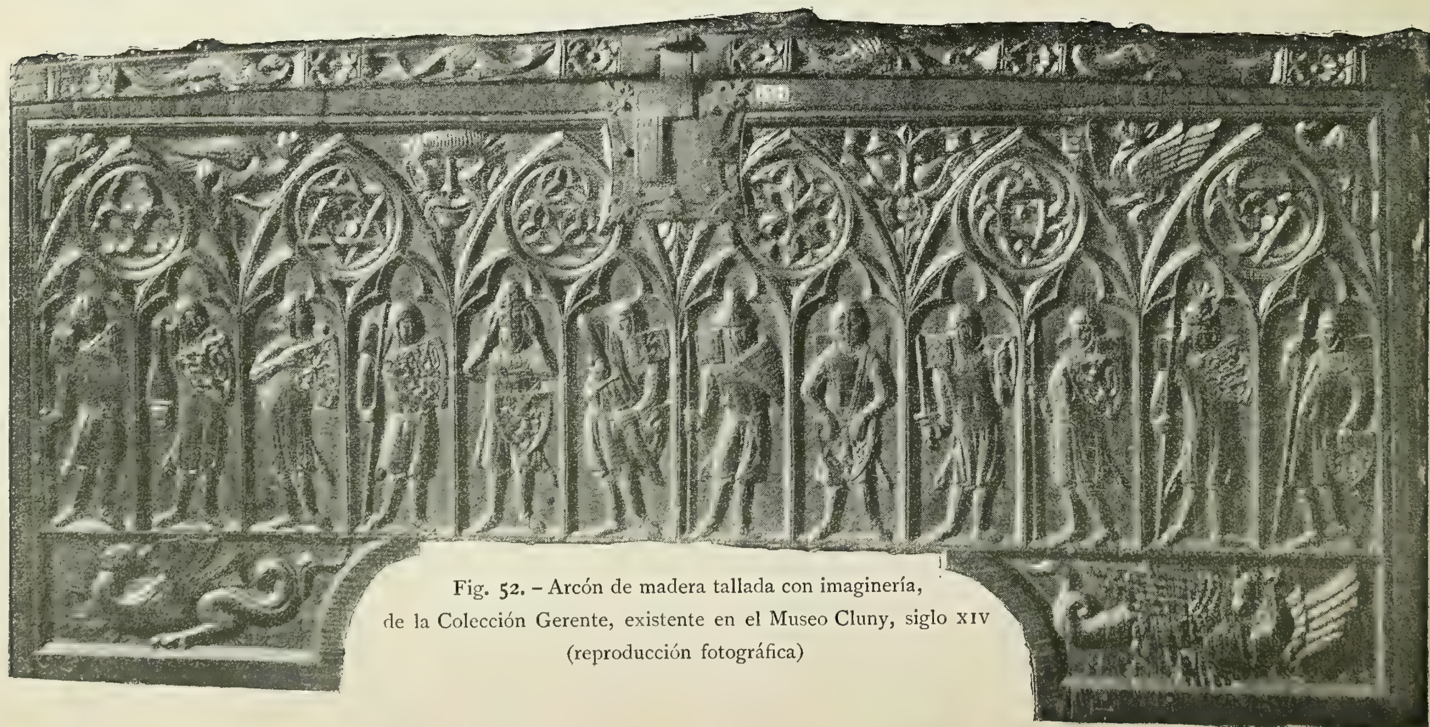


Fig. 52. – Arcón de madera tallada con imaginería, de la Colección Gerente, existente en el Museo Cluny, siglo XIV (reproducción fotográfica)

trabajos pictóricos la marcha del arte según las épocas. Así, los fondos de oro de los siglos XIII, XIV y gran parte del XV van desapareciendo mediando esta última centuria, acusándose cada día más los fondos de paisaje, viniendo luego los efectos de perspectiva y acabando por desaparecer casi del todo los nimbos y las orlas de oro cuando el Renacimiento hubo penetrado en todas partes. En estas fechas, como lo comprenderán nuestros lectores, había sufrido también cambio radical la decoración escultórica del arcón, que ya entraba en el estilo peculiar del siglo XVI, de que hablaremos en ocasión oportuna.

La obra de talla y de imaginería toma singular incremento en el siglo XIV y comienza á desplegarse lozana en las cajas de novia y arcones destinados á diferentes menesteres. Como lo hemos manifestado en anteriores párrafos, son escasos en número los muebles que han llegado hasta nosotros de fecha anterior al siglo XV. Aparte de los que hemos citado, es digno de mención muy particular el arcón ó *coffre* de trabajo francés que figura en el Museo Cluny de París y que perteneció antes á la Colección Gerente. Adquirió el Museo Cluny este mueble que, según dictamen de algún arqueólogo francés, marca la transición entre la vieja arca cubierta de herrajes y el arcón con plafones decorados con molduras ó motivos esculturados. A nuestro entender, esta arca no marca transición ninguna, sino que presenta ya un tipo decidido: la transición entre el cofre de herrajes y el arcón esculturado se halla en el mueble de la misma clase de Vallbona de las Monjas, de que hemos hablado en pasados párrafos. Pero volvamos al arcón de la Colección Gerente. Está construído con tablas macizas y no con plafones ensamblados en los montantes, como los arcones que más tarde se fabricaron. En la cara anterior se encuentran representados debajo de arcuaciones los Doce Pares, vestidos á la usanza militar de fines del siglo XIII (fig. 52). La parte superior contiene una serie de bajos relieves, circunscritos en cláusulas lobuladas, con escenas de la vida conyugal, músicos y animales quiméricos. Las caras laterales están llenas por asuntos libres, cuya vivacidad no permite suponer que el mueble hubiese tenido un destino religioso. En el propio Museo Cluny puede verse otro gran cofre en hierro forjado, con fajas de lo mismo aplicadas, clavos y cerradura, el cual conserva los cuatro anillos de suspensión que servían para fijarlo en la silla de la caballería ó sobre un carro. Este cofre, obra de cerrajero ó herrero, muestra por su disposición lo que eran las arcas que llevaban los señores de entonces en sus peregrinaciones.

Del arcón al armario el paso es casi insignificante. También son contados los ejemplares que existen en iglesias y museos de esta clase de muebles. Los que mencionaremos, tuvieron todos un destino religioso, y algunos de ellos, como verán nuestros lectores, sirvieron directamente para el culto. La catedral de Noyón, en Francia, posee un armario lindísimo del siglo XIII, del que se comprende en seguida haber sido labrado para guardar vasos y objetos litúrgicos. En este mueble la pintura desempeña ya papel importante. P. Gelis Didot y H. Laffillée, en su sustanciosa obra *La peinture décorative en France du XI au XVI siècle*, dicen que «las obras de carpintería más antiguas son las más recargadas de herrajes, que forman á modo de arabescos sobre el fondo de madera ó de cuero; mas á medida que avanza aquel arte en el camino de la perfección, tiende el hierro á desaparecer como medio decorativo. A mediados del siglo XIII quedan reducidos con frecuencia los herrajes á las piezas absolutamente nece-

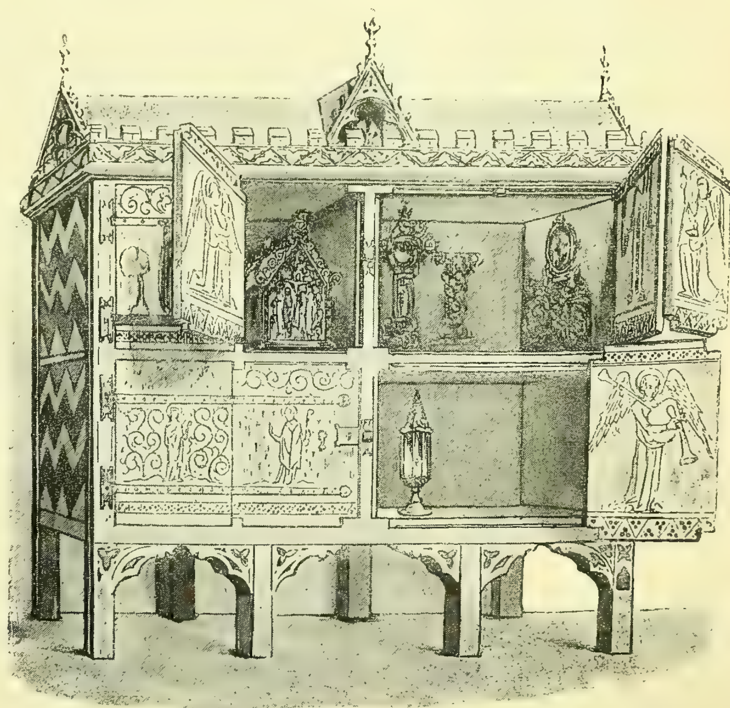


Fig. 53. – Armario ricamente dorado y policromado de la catedral de Noyón en Francia, siglo XIV

sarias, sobre todo en los muebles, constituyendo la pintura el único elemento decorativo de la carpintería.» Los mismos autores añaden que el armario más antiguo que se conoce es una aplicación del expresado sistema y se encuentra en la sacristía de la catedral de Bayeux. Lo constituyen un determinado número de plafones que se asientan y giran sobre goznes fijados en los montantes, sin ninguna especie de molduras ni resaltos. Había pintadas en los plafones escenas cuyos personajes, escasamente coloridos, se destacaban por claro sobre un fondo rojo jaspeado de negro. Estos personajes se hallaban modelados por medio de rayas que recuerdan el dibujo de las vidrieras del siglo XIII. Los montantes y los travesaños se hallaban cubiertos de follajes blancos en fondo negro con orla encarnada.

Al mismo estilo pertenece el armario de la catedral de Noyón, que forma parte de su *Gazophilatium* ó tesoro (fig. 53). Es menos antiguo que el anterior, y las esculturas de que se halla adornado en la parte alta, que tiene la forma de cubierta ó vertiente, revelan una obra del siglo XIV. El friso con que remata muestra la ojiva con la combinación característica de la centuria que hemos citado. Tiene también goznes de hierro forjado que se extienden por encima de los plafones y por encima del campo mismo de las pinturas. Las tiene el armario de Noyón en el interior y en el exterior. Por fuera se ven imágenes de santos sobre fondos de color gris ó de púrpura alternativamente, adornados de arabescos ó de flores de lis. En el centro hay la imagen de Cristo sobre fondo azul. El cornisamento y el friso esculturado y trepado tienen una coloración roja, azul y verde. Las caras laterales van adornadas de fajas en zigzag, amarillas y encarnadas. En el interior se hallan pintadas ocho imágenes de ángeles con instrumentos de música ó candeleros, puestas sobre fondo verde oscuro, con estrellas doradas. Por sus dimensiones, por su disposición y por su decorado, el armario de la catedral de Noyón es indudablemente un precioso mueble de fines del siglo XIII ó lo más tarde de principios del XIV. La policromía se presenta ya muy gallarda en esta obra.

Al siglo XIII pertenece un objeto, un mueble que existe en la catedral de Sevilla. Es un relicario; pero la semejanza extremada que tiene con un armario hace que, á nuestro juicio, se pueda considerarle como tipo de lo que fueron los muebles similares de su época. Quizás en él tuvo menos parte el carpintero ebanista que el platero; mas no fué pequeña la del primero, porque hubo de estar en relación cabal con la del segundo. Conócese á este relicario ó tríptico por las *Tablas Alfonsinas*, por haber sido labrado por orden del rey D. Alfonso el Sabio para guardar reliquias. Es de madera, según hemos indicado, cubierto

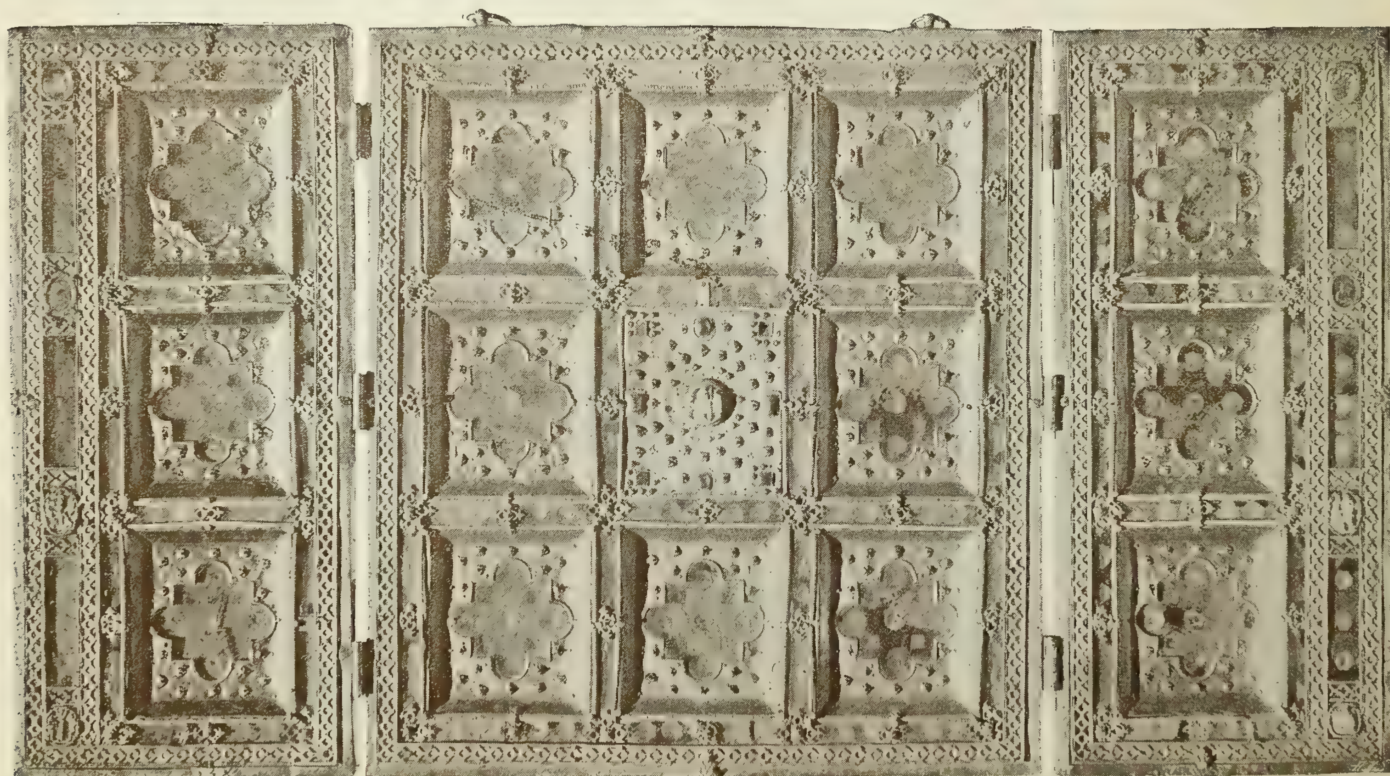


Fig. 54. – Interior de las *Tablas Alfonsinas* tríptico relicario de la catedral de Sevilla (de fotografía)

en el exterior y en el interior de planchas de plata dorada, y estando abierto tiene tres hojas, por donde el que se le llame también tríptico. Hállase dividido por dentro en quince compartimientos de ornamentación muy diminuta y de buen estilo, acaso con cierta influencia arábiga. En una especie de cajitas cerradas con cristal de roca van colocadas las reliquias, teniendo además cada una la correspondiente inscripción sobre oro con esmalte tabicado. Llaman igualmente la atención del curioso varios camafeos con asuntos sagrados. En su parte exterior están decoradas las *Tablas Alfonsinas* con doce medallones que encierran las armas de Castilla y de Aragón, y con otros cuarenta y ocho, en los cuales se hallan repetidas alternativamente la Adoración de los Reyes y la Anunciación de la Virgen, todos en plata relevada. En los centros hay águilas, las que al decir de un erudito arqueólogo aluden á las pretensiones que abrigó D. Alfonso de ser coronado emperador. A ser fundada esta suposición, se habría construído el tríptico en el año 1274. Debe tenerse en cuenta que la ornamentación puesta alrededor de los plafones pertenece al siglo XVI, época en que sufriría una restauración ó reforma el expresado tríptico. El Sr. Amador de los Ríos indica ser cosa muy posible que el autor de este interesante objeto hubiese sido el maestro Jorge, platero de Toledo, á quien alaba D. Alfonso en sus *Cantigas*, al par que menciona igualmente los nombres de D. Lorenzo y D. Nicolás, plateros de Sevilla, que trabajaron en aquel tiempo. Según el historiador Zúñiga, el relicario que se contiene en las *Tablas Alfonsinas* fué salvado de la ruina de Constantinopla y traído á París por el venerable abad Martino, y dado por éste á Filipo de Suevia, electo emperador de Alemania, padre de la reina Beatriz, esposa de San Fernando (figs. 54 y 55).

Apariencias de mueble tiene en verdad el *Tríptico relicario del monasterio de Piedra* que posee hoy día la Real Academia de la Historia. Es objeto suntuosísimo en el cual se combinan los elementos de la arquitectura y de la decoración cristiana y arábiga. Tríptico gótico-mudéjar lo llama la docta corporación que hoy tiene en su poder esta obra, que bien se puede llamar joya preciosísima del arte nacional. «Del mal gusto – dice persona que lo tiene tan exquisito como el Sr. D. José María Quadrado – y de la destrucción que sucesivamente han impreso sus huellas en el edificio, salvóse por fortuna un frágil mueble, un precioso relicario del siglo XIV. En las grandes hojas de sus puertas representó por la parte exterior un pincel purista no despreciable seis pasajes de los hechos que prepararon el Nacimiento del Redentor y otros seis de su Pasión y Muerte; y si notamos las letras árabes que en las orlas, puños y cuello de su

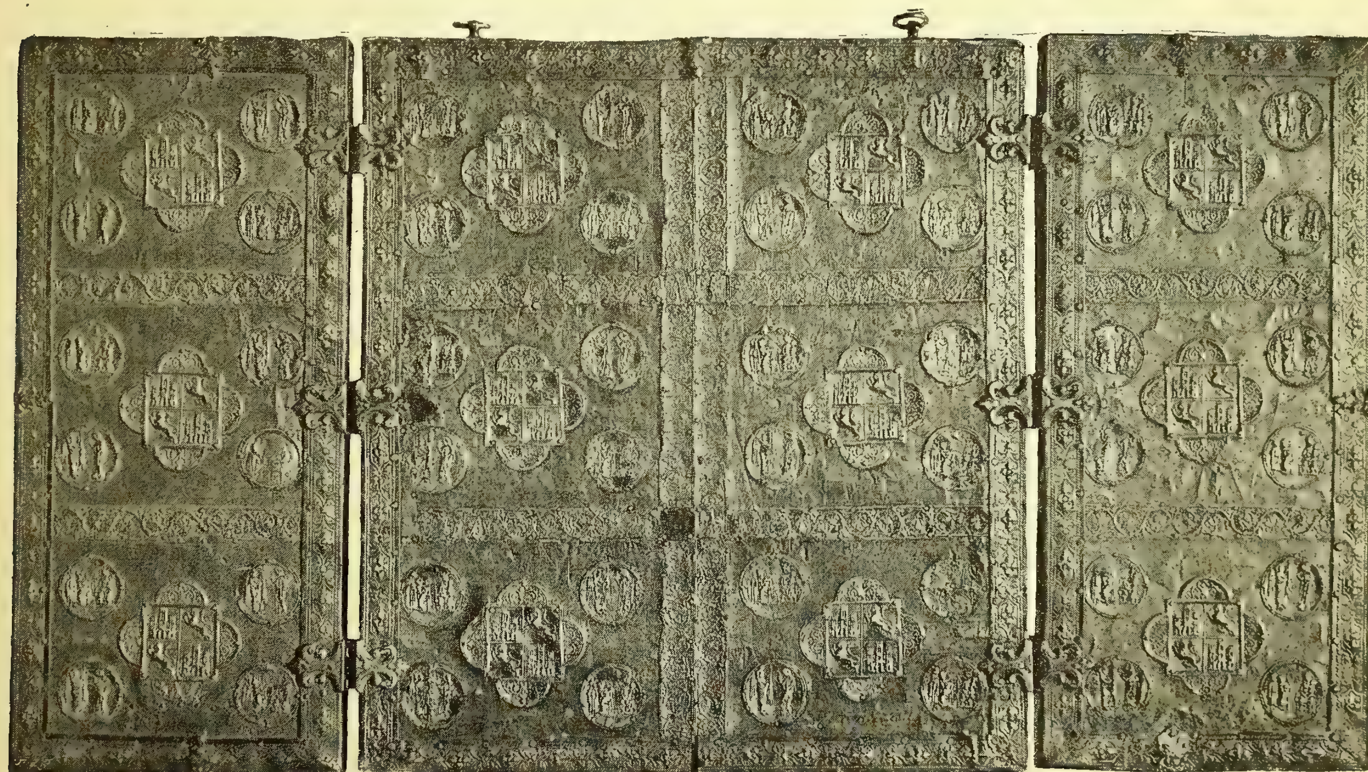


Fig. 55. – Exterior de las *Tablas Alfonsinas*, tríptico relicario de la catedral de Sevilla (de fotografía)

vestidura llevan escritas muchos personajes, si atendemos al estilo de los cuadros y estrellas entalladas en la faja que ciñe el armario, y al de los arcos de la cornisa que cobijan á los doce apóstoles pintados de medio cuerpo, casi nos persuadiremos de que estos incidentes son algo más que reminiscencias é imitaciones del género muslímico, y de que pudo ser su artífice uno de tantos que, siervos ó libres, obstinados en su Corán ó dóciles á la fe de Cristo, trabajaban para un pueblo y para un culto, tan combatidos por sus abuelos. De todas maneras, la inscripción latina, que tendida en dos líneas, una arriba y otra abajo, designa el año de 1390 como fecha de la obra y forma votos por el alma del que la dispuso, nombrando al abad contemporáneo, misteriosa ó descuidadamente reserva el nombre del artista. Al abrirse las puertas presentan en su parte interior superiores títulos á la admiración; ocho ángeles, revestidos de alba y dalmática, y también con arábigos caracteres en sus orlas, hacen resaltar sus bellos contornos y los vivos colores de su ropaje sobre un fondo de rica tapicería y sobre un variado pavimento de mosaico bajo arcos de relieve, embebecidos al parecer en la dulzura de los instrumentos que pulsan, arpas, cítaras, violines, manucordios y pequeños contrabajos, cuya forma y variedad no son indiferentes para la historia musical de la Edad media. En la mitad superior de las puertas campea aún más al descubierto el estilo árabe, entrelazando con su ingenioso enredo dorados cordones sobre fondo azul, y matizando de encarnado y verde los cuadros que siembra de rosas de oro. En cuanto al tabernáculo mismo, depósito de reliquias de que ya no conserva sino los rótulos, fórmanlo siete arcos cuyos frontones piramidales y delicadas columnas y grecas y arabescos destacan dorados sobre un fondo azul bordado con ramajes de oro de exquisito gusto.»

De esta descripción aparece con evidencia el doble carácter gótico y arábigo del *Tríptico relicario de Piedra.* El tabernáculo para las reliquias tiene las líneas ojivales: el decorado de las ojivas, el fondo de las mismas y la decoración también de las puertas pertenecen indudablemente al estilo mudéjar. El conjunto ofrece extraordinaria riqueza: es un mueble de peregrina magnificencia. Los ángeles que hay en el interior traen á la memoria las pinturas del Giotto y más todavía las de Fra Angélico, singularmente la Madona suya que se admira en la galería *degli Uffizii* en Florencia. Aquellos ángeles ofrecen sin duda reminiscencias italianas. En sus vestiduras se ven dibujos que se pusieron en las estofas tejidas en Luca en los siglos XIV y XV. Que el nombre del artista autor del tríptico no aparezca en punto alguno de él, no tiene nada de raro, antes se halla concorde con la costumbre usada por los pintores é imagineros medievales, á quienes su natural modestia les vedaba todo alarde de vanidad; esto aparte de que entonces no era costumbre en los artistas, por lo general, firmar sus obras. La inscripción, pues, no «misteriosa ó descuidadamente reserva el nombre del artista,» sino que á quien la dictó no se le ocurriría siquiera nombrarlo en aquel caso. Es obra este tríptico del siglo XIV, según va dicho, y mandó labrarlo D. Martín Ponce, abad del referido monasterio, cuyo escudo abacial, que decora el interior, lleva á los lados una inscripción en que se lee: *Dopnus Martinus Poncii Abbas.* Por la parte superior é inferior de las dos hojas del tríptico corre la siguiente: *Tabernaculum hoc vocabitur aula Dei, quia vere Dominus est in loco isto. Fuit autem constructum ad honorem et reverentiam sacratissimi Corporis Domini nostri Jhesu Christi et pasionis eiusdem, nec non ad honorem et reverentiam sanctissimæ Genitricis eiusdem et totius celestis curiæ et sanctorum...: fuit autem depictum anno* MCCCXC. *Anima ordinatoris requiescat in senu Salvatoris. Amen* (1).

Aunque perteneciendo á la antigua capilla del Sagrario en la catedral de Sevilla, es decir, formando parte del edificio, son dignas de citarse, hablando del mobiliario y de sus incidencias, las deliciosas puertas mudéjares que conserva el cabildo de aquella santa iglesia y que se exhibieron en la Exposición histórica de Madrid de 1892. El dorado que antes las revestía ha desaparecido en mucha parte; pero esto mismo

(1) Este tabernáculo se llama casa de Dios porque verdaderamente el Señor está en este lugar. Fué construído en honor y reverencia del sacratísimo cuerpo de Nuestro Señor Jesucristo y de su pasión, y en honor y reverencia de su Santísima Madre y de toda la corte celestial y de los santos...: fué pintado en el año 1390. El alma de quien lo ordenó descanse en el seno del Salvador. Amén.

PUERTAS DEL TRÍPTICO MUDÉJAR DEL MONASTERIO DE PIEDRA

SIGLO XIV (PARTE INTERIOR)

Este tríptico constituye uno de los más interesantes ejemplares del arte gótico mudéjar y lo conserva con grande aprecio la Real Academia de la Historia. Perteneció, como lo dice el epígrafe, al monasterio de Piedra, en donde servía de relicario, estando destinada á este piadoso objeto toda la parte central de tan interesante monumento. Construyóse en el año 1390, á honor y reverencia del Sacratísimo Cuerpo de Nuestro Señor Jesucristo, por orden del abad que entonces regía el cenobio. Todo el tríptico está dorado y policromado con gran riqueza, figurando en sus caras lindísimos motivos mudéjares, conforme puede verse por la parte interior de las dos puertas que fielmente reproducimos en esta lámina. Las figuras de ángeles que se ven en ellas en la parte inferior, reunen caracteres muy parecidos en su disposición y en su misma indumentaria á los que se encuentran en los ángeles de Fra Angélico de Fiesole y de los maestros italianos anteriores á Rafael, lo cual da pie á suponer que esta misma influencia se sintiese también en España. Estas figuras ofrecen grande interés en el doble concepto de la pintura y de la indumentaria, pues las dalmáticas de los ángeles presentan muestras exactísimas de las estofas usadas en la época. El conjunto del tríptico relicario de que hablamos es suntuoso, armonizándose bellamente en él las líneas del arte ojival, como aparecen en el cuerpo del centro, con los motivos arábigos que se ven en distintas partes y muy especialmente en la zona superior de las dos puertas, asunto de esta lámina. Además el tríptico relicario de Piedra, que en su traza general es un armario, puede dar idea de los muebles de la época en los cuales se juntaron las dos influencias, la cristiana y la arábiga.



PUERTAS DEL TRÍPTICO MUDÉJAR DEL MONASTERIO DE PIEDRA, SIGLO XIV (PARTE INTERIOR)

da una patina más simpática á la vista á los adornos de lacería y ataurique que se ven en aquellas gallardas puertas. La labor de alfajía de que están hechas aparece realzada por la clavazón de bronce, cerrojo, cerraduras, y llamadores del propio metal, de caracterizado estilo arábigo. Muéstranse divididas estas puertas en dos cuadros, á los que rodean fajas con caracteres góticos muy robustos, que encierran inscripciones relativas al Sacratísimo Sacramento de la Eucaristía. En la estrella del centro y en los ángulos se halla repetida diez veces la palabra árabe *Allah*, escrita en caracteres cúficos. Así, pues, esta obra, que tuvo un destino marcadamente cristiano, es debida también al arte cristiano y al arábigo combinados.

Otro tanto ocurre con la curiosísima é interesante alacena, igualmente del siglo XIV, que se encuentra en el Museo de South Kensigton (fig. 56). La forma un grande arco con los tímpanos decorados por medio de troncos de vid y flores, con arabescos, hechos de estuco y en relieve, temas parecidos á los que decoran la casa de Mesa y otras casas moriscas de Toledo. El arco se halla circunscrito por dos inscripciones latinas en caracteres góticos, de las cuales únicamente pueden leerse las palabras ✝ *autem transies per medium illorum...mente* ✝. El primero de estos pasajes pertenece al Evangelio de San Lucas, IV, v, 30, y al decir del Sr. D. Juan Facundo Riaño es pasaje citado con frecuencia por los alquimistas.

El arco de que acabamos de hablar hace oficios de portal para la alacena, que tiene un pie de profundidad y se encuentra dividida en dos compartimientos con dos hileras de anaqueles, cada uno de los cuales va sostenido por arcos moriscos, adornados en los tímpanos con lacerías y hojas en forma geométrica al modo de Oriente. Sobre el friso superior se repite distintas veces la siguiente inscripción en caracteres africanos: *Felicidad y fortuna*. En el friso del anaquel inferior hay la siguiente leyenda española en caracteres góticos: ✝ *Dios : te : salve : estrella : de : la : manana : medicina : de : los : pecadores : reina* ✝. La alacena de que hablamos estuvo en el patio de una vieja casa en Toledo, conocida por «Casa de la Parra» y á la que se ha llamado siempre «Botica de los Templarios,» probablemente porque los Templarios ocuparon la parroquia de San Miguel, donde existe la casa. Este notable mueble ha de colocarse entre los contadísimos ejemplares de arte mudéjar que han llegado hasta nosotros.

Comprenderán nuestros lectores, por lo que llevamos dicho en este capítulo, que los interiores que llamaremos góticos, para abreviar, debieron ofrecer aspecto muy distinto del que tuvieron los aposentos del período en que dominó el estilo románico. La severidad, casi diríamos la rusticidad de éste, desapareció para dar paso á un arte más gentil, más elegante, y en el cual encontraban ya cabida los refinamientos del lujo. Como es de suponer, en punto á nuestra especialidad del mueblaje, la escala que se recorría era muy extensa, ya que abarca desde el mueble sencillo de líneas, pero trazado ya con cierta donosura, al mueble esculturado y enriquecido con herrajes y pinturas; desde el arcón liso hasta el arca del Museo de Cluny, de que hemos hablado, y el armario de la catedral de Noyón. En nuestra lámina damos un trasunto de lo que pudo ser en el siglo XIV un interior gótico. No se trata en ella de la sala principal del castillo de un noble potentado, ni tam-

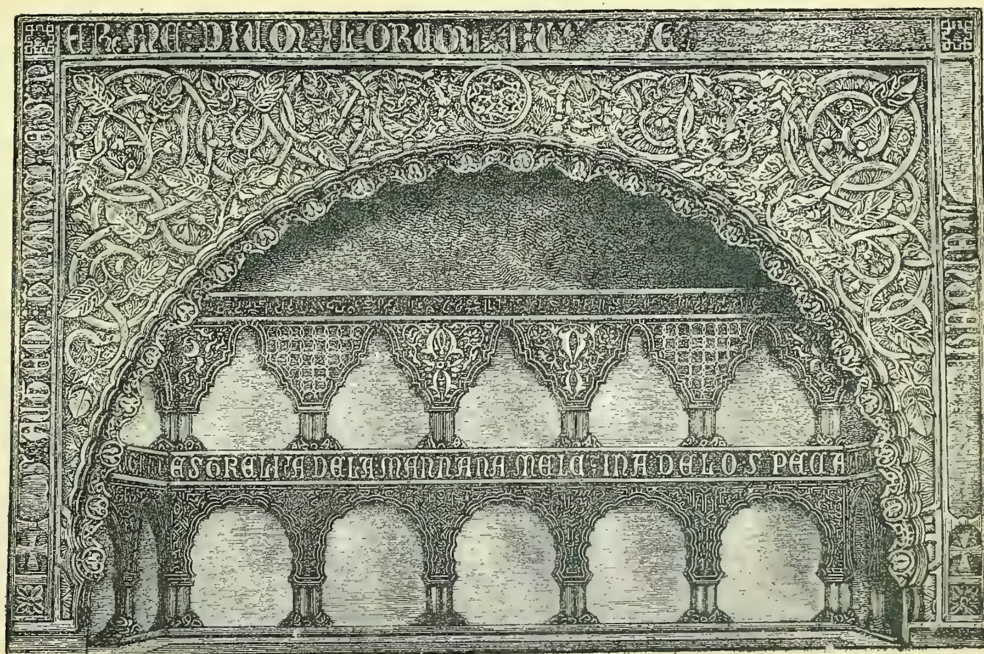
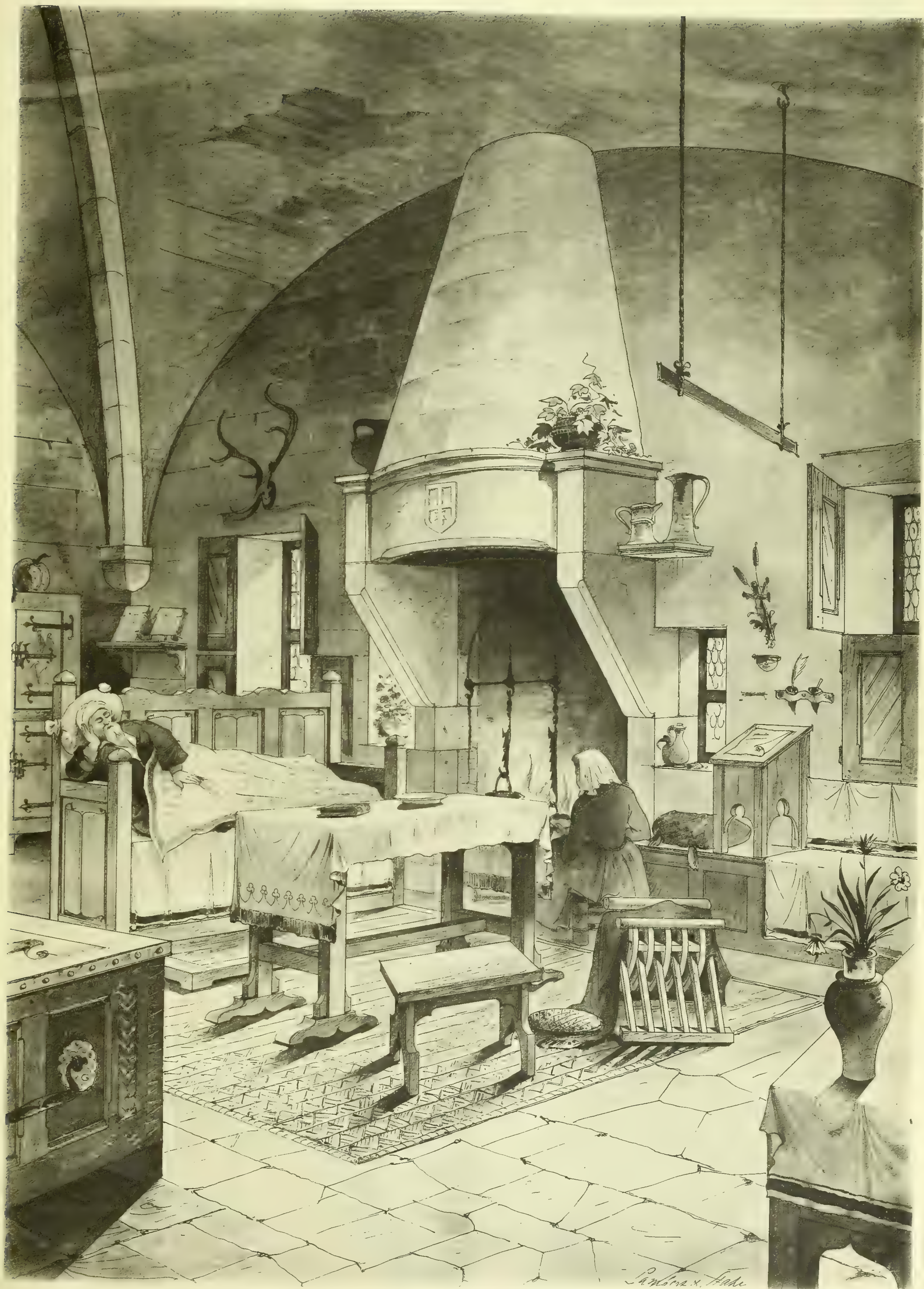


Fig. 56. – Alacena llamada de los Templarios,
procedente de Toledo y existente en el Museo de South Kensigton, en Londres (de fotografía)

poco de la mísera estancia de un plebeyo jornalero. Es la *chambre menagere*, según se llamaba en Francia, ó de un noble de pocas campanillas, ó de un mercader acaudalado, lo que podríamos calificar de una honesta medianía. Era desahogado el aposento, alto de techo, en bóveda con nervios y con pocas y no muy anchas aberturas al exterior. Adornábalo particularmente una gran chimenea, con robusta campana, la cual tenía en su parte inferior el escudo del dueño de la casa si éste se hallaba en el caso de poder usarlo. Encontrábase puesto junto al hogar el banco, escaño, ó *escó* en Cataluña, que servía para dos menesteres, para sentarse ó para acostarse en él y echar la siesta ó dormir sueño de mayor consistencia. Al amor de la lumbre estaba también la mesa, simple en su traza, como lo era el banco, obra casi exclusivamente de ensambladura, y cerca de ella taburetillos y sillas plegadizas. A la misma línea de la chimenea, recibiendo la luz de ventana contigua, hacía oficios de escritorio un mueble que á no ser por la inclinación del plano superior hubiera podido tomarse por escabel ó cosa parecida, mueble que se hallaba puesto sobre otro para que no resultase molesto escribir de pie, como lo hacían con frecuencia en los siglos XIII y XIV los que no tenían por particular ocupación el estudio de las letras y de las ciencias. A continuación de este conato de escritorio seguía, conforme se ve en nuestro dibujo, otro banco, corrido éste, acaso una arca, cubierto con estofa de mayor ó menor precio, de lo cual era también el respaldo, de quita y pon, que á manera de cortinaje daba mayor nobleza á aquel asiento. Arcas y arcones aparecían igualmente diseminados por la sala y algunos tapados en parte por tejidos de hilo ó de lana, blancos los primeros, de un color oscuro los segundos y todos con orlas más ó menos historiadas, es decir, sólo con motivos ornamentales ó bien con bichos, que esto dependía del mayor ó menor rumbo del propietario. El de éste correspondía también con el que se notaba en las distintas piezas de la casa, conforme lo dicen las citas que hemos sacado de Cristina de Pisán, pudiéndose llegar al esplendor que ofrecían las soberbias salas del recién construído castillo del Louvre en los tiempos del rey Carlos V.



SIGLO XIV—INTERIOR GÓTICO

VII

El mueble en el siglo xv. – La talla y la pintura en los muebles de esta época. – Decorado de los aposentos. – Las camas de esta centuria. – La alacena ó «dressoir» de los franceses. – Sillas, sillones, sitiales y bancos. – La silla de plata del rey don Martín. – Una casa modesta en el siglo xv. – Armarios y bancos.

Hablando de la catedral de León el insigne D. José María Quadrado, en uno de los tomos de *Recuerdos y bellezas de España*, dice: «Sencilla y rica al propio tiempo, porque su adorno es allí parte integrante de la idea y no postiza gala que la revista, despliega el noble y majestuoso estilo del arte gótico, formado ya y puro como en los siglos XIII y XIV, pero desprendido todavía de la profusa talla y exuberante pompa, que envolviendo en el XV sus bellas formas, acabó en el siguiente por ahogarlo.» Lo que dice el Sr. Quadrado refiriéndose al edificio, puede aplicarse al mueble del siglo XV. Va perdiendo la severidad y la pureza de siglos anteriores, pero compensa esta pérdida con la peregrina riqueza de todas sus partes. Los imagineros que en las centurias décimatercera y décimacuarta se habían ceñido á una suerte de estilo hierático y en cuyas obras, si bien resplandecía un sentimiento religioso profundísimo, se notaba marcada inexperiencia, algo del trabajo del mozo imberbe, mostraron ya en el año 1400 y siguientes mayor atrevimiento, y dieron repetidas muestras de que sin olvidar y mucho menos desdeñar el fondo místico de sus antepasados, sabían encontrar bellezas de forma que los otros ó no supieron ver ó desdeñaron, y con las cuales preludiaron las maravillas escultóricas del Renacimiento. En las portadas de las catedrales y cenobios los imagineros del siglo XV hicieron gala de su inventiva, de su destreza y buen gusto. Lo repetimos: no hay que buscar en ellos la severidad, la rigidez de sus mayores; pero en cambio descúbrense en imágenes, bajos relieves y frisos, prendas de elegancia en las líneas, de vida en las figuras que los otros no tuvieron, y que según hemos dicho antes eran ya correos de la escuela que iniciaron los pisanos y que redondearon los florentinos. La pintura también marchó en el siglo XV acorde con la escultura, conforme es de suponer. Los edificios ojivales floridos requerían estatuas y retablos más gallardos y delicados que los esculpidos y pintados para las centurias anteriores. Conservando los fondos de oro hasta muy entrado el siglo de que hablamos, ponían sobre ellos escenas historiadas, de particular animación, atendida la época, con figuras lindísimas, que revelaban observación del natural y cierto estudio del mismo, el cual se descubría en la misma costumbre anacrónica de vestir con los trajes del tiempo en que vivía el artista personajes coetáneos del Salvador ó de otro período cualquiera.

Pues bien; así la escultura como la pintura se ocuparon muy particularmente en el mueble durante el siglo XV. La talla, en diversas clases de maderas, se empleó con profusión extraordinaria, enriqueciéndose las alacenas y armarios, las camas (figs. 57 y 58), los sitiales y bancos con calados, pinaculillos, frisos de hojarasca de labor muchas veces menudísima, cláusulas geométricas ojivales, inscripciones con letras góticas igualmente esculturadas, y por fin, profusión de figuritas, ya de santos, ya de personajes profanos – estos últimos en menor grado, – de dimensiones diversas, si bien proporcionadas á los muebles; algunas minúsculas, mas no por ello ejecutadas al descuido, antes talladas con el mismo cariño que si hubiesen sido imágenes de gran tamaño para ser colocadas en el retablo principal de alguna iglesia. El imaginero en estos trabajos mostrábase artista de verdad, según veremos en este mismo capítulo; de donde el que las estatuitas ó imágenes talladas del siglo XV sean hoy buscadas con afán por los museos y por los coleccio-

nistas, que las pagan á peso de plata, cuando no á peso de oro. El aire de estas esculturas no permite confundirlas con las de siglos más remotos. Dése, por ejemplo, un San Jorge de los siglos XIII ó XIV y otro idéntico santo del siglo XV. Vestirán ambos la armadura, con las variantes propias de cada uno de los expresados siglos, y los dos tendrán vencido á sus pies al endriago ó dragón infernal, que según la leyenda cristiana asolaba y azotaba la comarca. La concepción, pues, será la misma en uno y otro; pero ¡cuánta diferencia en las líneas! La escultura del XIII ó XIV se señalará por cierto envaramiento, por uno de esos conjuntos que la crítica califica de pesados, á la vez que escasearán en ella los pormenores directamente sacados del natural. La del siglo XV llamará la atención al instante por la gallardía del total, por las líneas movidas y elegantes del santo, por afortunados detalles característicos, que revelarán ya una inteligencia más ganosa de la verdad, sin que por ello se separe del carácter propio de la escultura religiosa cristiana. Aplíquese lo dicho á todas las imágenes y bultos de la misma época, porque con las diferencias nacidas del diverso talento de los autores, en todas se encontrarán los mismos rasgos que hemos descrito. Con frecuencia los imagineros tenían por trabajo baladí el de entallar muebles, no poniendo en él el cuidado que ponían en esculpir santos para las portadas de las iglesias ó en tallarlos para los retablos de las mismas. Mas, aun en aquel supuesto, no se entienda que la labor de ornamentación é imaginería que empleaban en los bancos, alacenas, sillones, etc., fuese cosa chapucera, ya que no tenía tal carácter; antes, hasta en los casos en que era de poco precio, dejaba ver el ingenio y la habilidad del maestro imaginero, quien como solazándose revelaba que era artista y que era habilísimo en la especialidad á que se dedicaba. Asombra el caudal de talento que aquellos artífices artistas derramaron á manos llenas en toda clase de mueblaje, como lo verán nuestros lectores por los ejemplos que tendremos ocasión de citar más adelante.

Los pintores durante la misma centuria emplearon todavía más su ingenio en toda suerte de obra de lo que lo habían hecho en la anterior, enriqueciendo algunos muebles, singularmente los destinados á los usos litúrgicos de la Iglesia cristiana (fig. 59). Hemos visto qué caudal de habilidad y buen gusto puso en el Tríptico de Piedra el ignorado artífice que lo decoró por tan soberana manera, y á este tenor podrían citarse otras obras que se realizaron á fines del siglo XIV, en los albores ya del XV ó en los años de éste, sirviéndonos para el caso de muestra, que puede diputarse como cifra y compendio en el particular, la preciosísima urna ó cofre de Santa Ursula, que pintó para el hospital de Brujas el flamenco Memmling, uno de los más delicados artistas de la escuela primitiva de Flandes, que á tan alto punto de perfección y delicadeza llevó el arte religioso. La urna de Santa Ursula, destinada á guardar sus reliquias, tiene la forma común de los cofres que en la Edad media, durante el estilo ojival, se emplearon para dicho intento. Están los plafones divididos en varios compartimientos, cerrados por motivos góticos, y la cubierta en pendiente con adornos de crestería, al modo de los edificios de la época. El mérito de la urna y su extraordinario

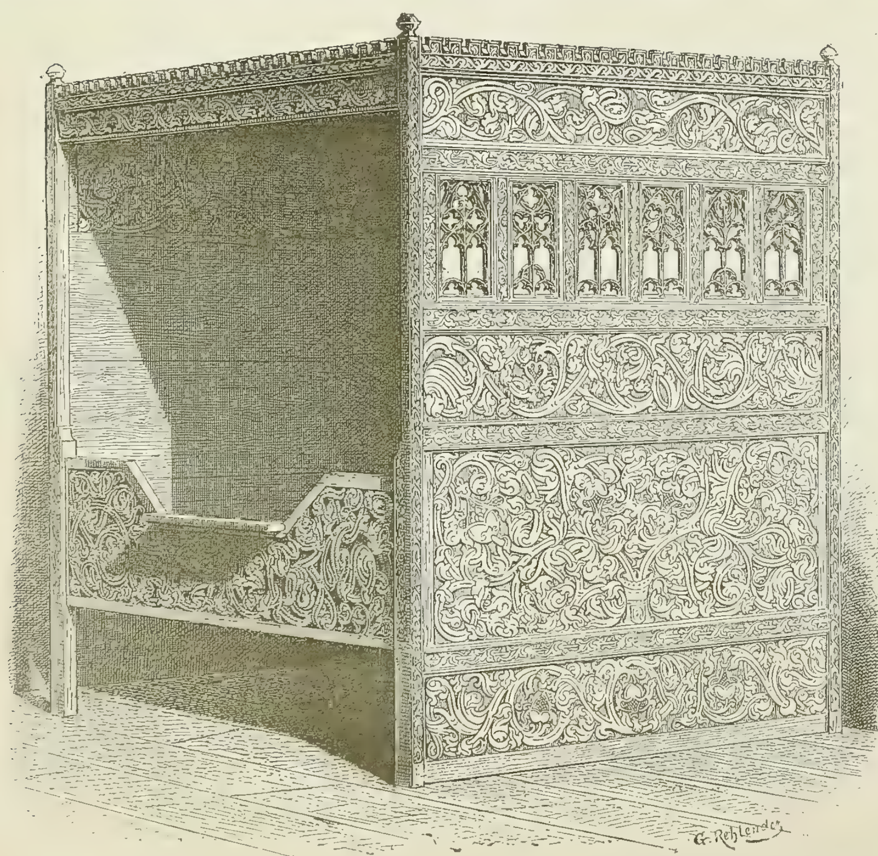
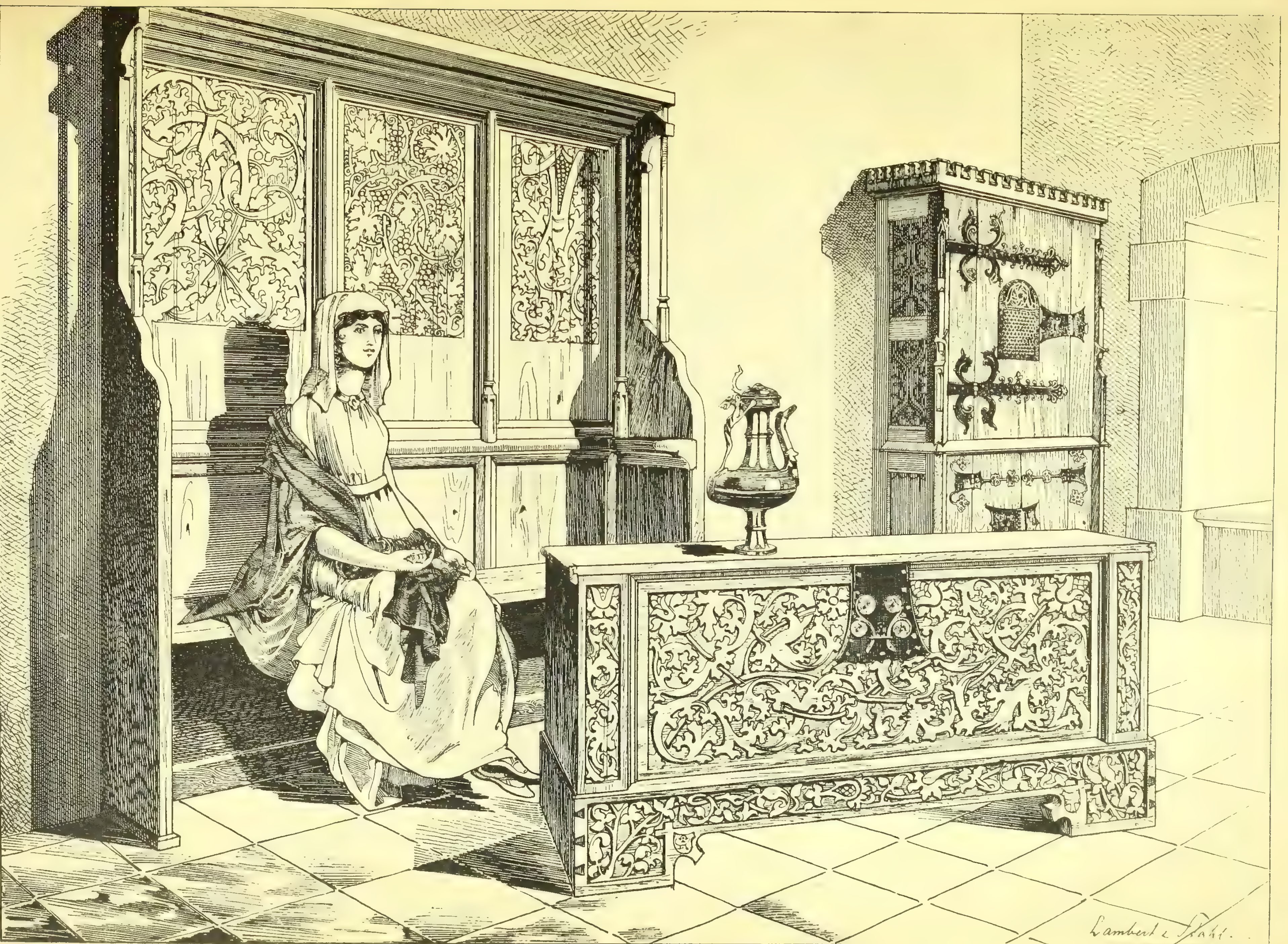


Fig. 57. – Cama tallada gótica, en el Museo nacional germánico de Nuremberg, siglo XV

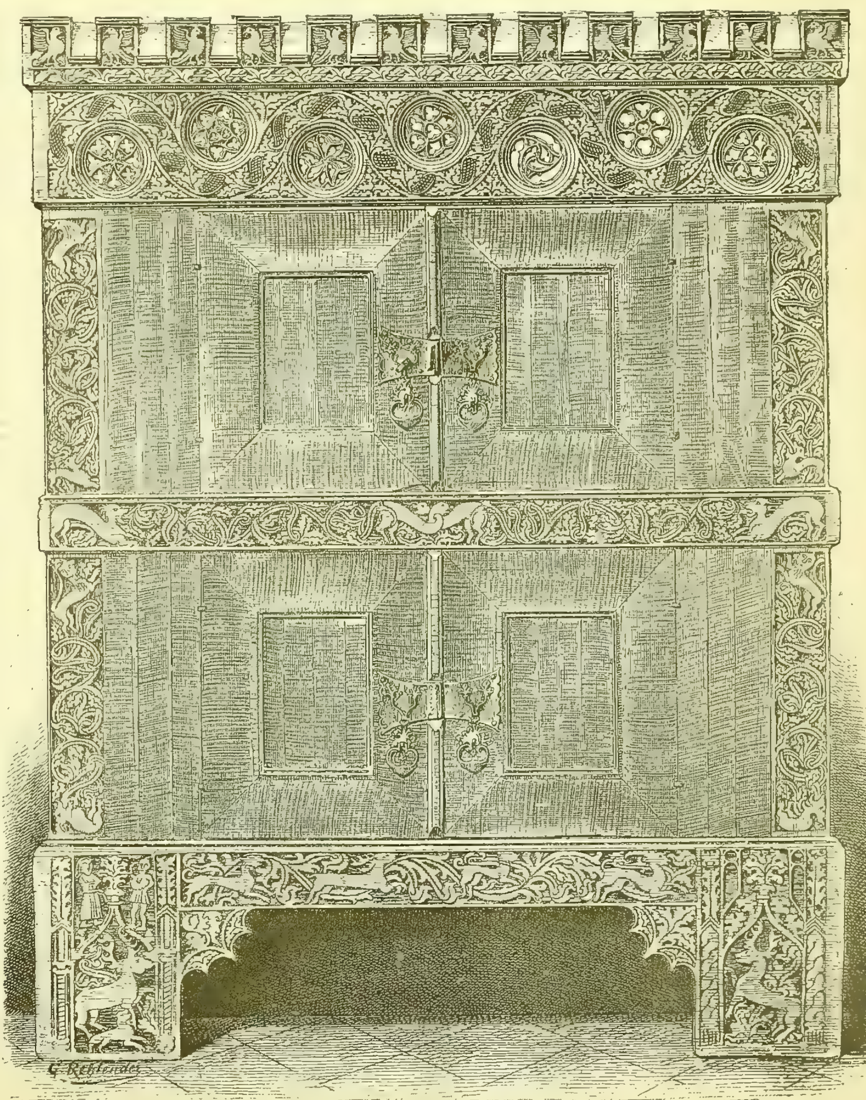


MUEBLES

SIGLO XV. MUEBLES GÓTICOS (LABOR ALEMANA

interés artístico se hallan en los pequeños plafones que en sus caras pintó Memmling con tan cristiano pincel y con primor tan incomparable, que la urna de Santa Ursula es y será admiración del artista y de todas las personas de claro juicio. Están representados en aquellas pinturas pasos de la vida de la santa con diminutas figuras, miniaturadas todas, dibujadas por lo mismo con el mayor esmero y con expresión apropiada y felicísima para cada una de ellas. El colorido es armonioso, como lo es siempre el de los primitivos flamencos, quienes parece que compiten con los venecianos del siglo XV. El conjunto supera en riqueza y en arte á cuanto pueda imaginar la fantasía, no siendo por lo tanto de extrañar que Brujas conserve aquel cofrecillo como tesoro de precio incalculable y honra de la ciudad que lo posee.

En Italia también por esta misma época se empezaron á pintar los espléndidos *cassoni* ó cofres de novia, de que hablaremos más adelante, y á buen seguro se decoraron también por medio de la pintura muebles diversos, en los cuales los imagineros habían dado ya pruebas de su inventiva y de su habilidad. En España hubo de ocurrir lo mismo. En 1418 vino á nuestra tierra el italiano Gerardo Starnina, quien al par de imprimir mayor desarrollo acaso ó de señalar nuevo rumbo al arte de pintar retablos é imágenes devotas sobre madera, no desdeñaría ocuparse en el decorado de armarios y cofres, que llenaría de santos y de pasos cristianos, poniendo además escudos heráldicos, emblemas de cofradías é inscripciones piadosas. Por entonces tenía nombre en Toledo el vecino de la ciudad Juan Alfón, á quien se encargaban trabajos de pintor y en el que el francés Viardot — que ha hablado con muy buen juicio de cosas de nuestra tierra tocantes al arte — quiere descubrir la influencia del mencionado Starnina. El aragonés Pedro de Aponte en el reino de Aragón, y Antonio del Rincón, pintor de los Reyes Católicos, en el de Castilla, ocupábanse igualmente en lo mismo en la segunda mitad del siglo XV, dejando pintados sobre tabla asuntos religiosos y también retratos, no siendo aventurado suponer que ambos artistas, por honrar algún encargo que persona principal les hiciere, se ocupasen gustosos en la decoración de muebles de aparato, principalmente en los que debían servir para reyes, príncipes de la Iglesia, próceres y otras personas muy señaladas.


Fig. 58. — Armario tallado gótico, en el Museo de arte industrial de Berlín, siglo XV

Y á propósito de la decoración de los aposentos en los grandes palacios, oigamos lo que, refiriéndose al tiempo de los Reyes Católicos, dice el erudito D. Pedro de Madrazo acerca de los aposentos regios, lo cual puede aplicarse á las demás moradas de alguna autoridad y boato.

«La decoración de los regios aposentos — dice en su *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España* — se hacía entonces con tapices, guadamaciles, brocados y otros paños más ó menos artísticos, más ó menos suntuosos. Solían figurar, en verdad, algunas pinturas en ciertas

estancias, pero no eran cuadros propiamente dichos, en la acepción de obras de arte movibles y adaptables á uno ú otro lugar, sino páginas de memorables historias sagradas y profanas, ó de composición alegórica, ejecutadas al fresco ó al temple. También á veces se adornaban con retratos, de escultura ó pintura, los fondos ó lienzos de algunas piezas, costumbre que perseveró hasta el siglo XVII, según nos lo manifestaban el lastimosamente incendiado alcázar de Segovia, el palacio del Pardo, igualmente abrasado en tiempo de Felipe III, el alcázar de Madrid y el palacio del Buen Retiro en tiempo de Felipe IV y Carlos II; pero los retratos en tales casos, encajonados en la decoración arquitectónica de la sala ó tarbea, dejaban de pertenecer al decorado movible ó al ajuar, más ó menos alhajado, de la habitación, y eran parte integrante de ésta, como los ricos artesonados ó los almocárabes de las portadas ó los alicatados de los moriscos alizares. Los retratos no destinados á la decoración arquitectónica del edificio solían estar guardados en armarios, dentro de sus cajas ó estuches, porque los había montados en preciosas guarniciones de oro, plata, esmaltes y piedras finas, que constituían verdaderas alhajas de orfebrería, de tanto valor como algunos primorosos trípticos y dípticos de devoción, de pincel italiano ó flamenco, sin duda alguna, que describen minuciosamente los inventarios de las recámaras de doña Isabel, doña Juana y Carlos V. Digámoslo de una vez: los cuadros que reunieron en sus palacios y moradas nuestros reyes, hasta muy entrado el siglo XVI, por regla general no salieron de sus capillas y demás parajes destinados al retiro y la oración: allí sobre los altares unos, en mesas y escaparates otros, no pocos colgados en las paredes, y la mayor parte guardados en sus cajas ó bolsas para lucir oportunamente, ya en los reclinatorios, ya en portátiles oratorios, ya prendidos á la tapicería de las mismas camas, permanecían todos exclusivamente destinados á despertar y avivar en el corazón de los príncipes la fe cristiana y los piadosos afectos. Sin una noble y elevada aplicación práctica no se concebía la misión de la pintura en aquel fecundo siglo de los Van Eyck y de los Van der Weyden, no contaminado con la máxima sensualista de *el arte por el arte.*»

Ya formando parte de la decoración arquitectónica, ya siendo muebles propiamente tales, es un hecho cierto que los paños de Ras ó tapices historiados y las pinturas se emplearon por manera privilegiada en el siglo XV para el adorno de las más suntuosas moradas. En este concepto dan mucha luz los inventarios de las pinturas y tapices que pertenecieron á la recámara de la Reina Católica y de su hija doña Juana la Loca, de los cuales habla extensamente el Sr. Madrazo en su citado libro. La reina doña Isabel poseía cantidad de paños con variedad de asuntos, muchas tablas, bizantinas algunas de ellas ó *de Grecia*, como entonces se las titulaba, y no pocos cuadros sobre lienzo, ya que así fueron pintados, según autorizada opinión, algunos de los que se ejecutaron para la mencionada soberana. Mayores datos procura aún para conocer cómo se adornaban á fines del siglo XV los regios aposentos el inventario de la reina doña Juana. En él aparecen, aparte de otros objetos, un tríptico de oro y piedras preciosas, con la cruz y los emblemas de la Pasión, la Virgen, San Juan y Santa Margarita, timbrado con las armas de Flandes y de Inglaterra, alhaja pendiente de una cadena de oro y esmalte, con su garabato para suspenderla; otro tríptico de plata dorada con Nuestra Señora teniendo en los brazos á su Divino Hijo y en las portezuelas diversos santos;

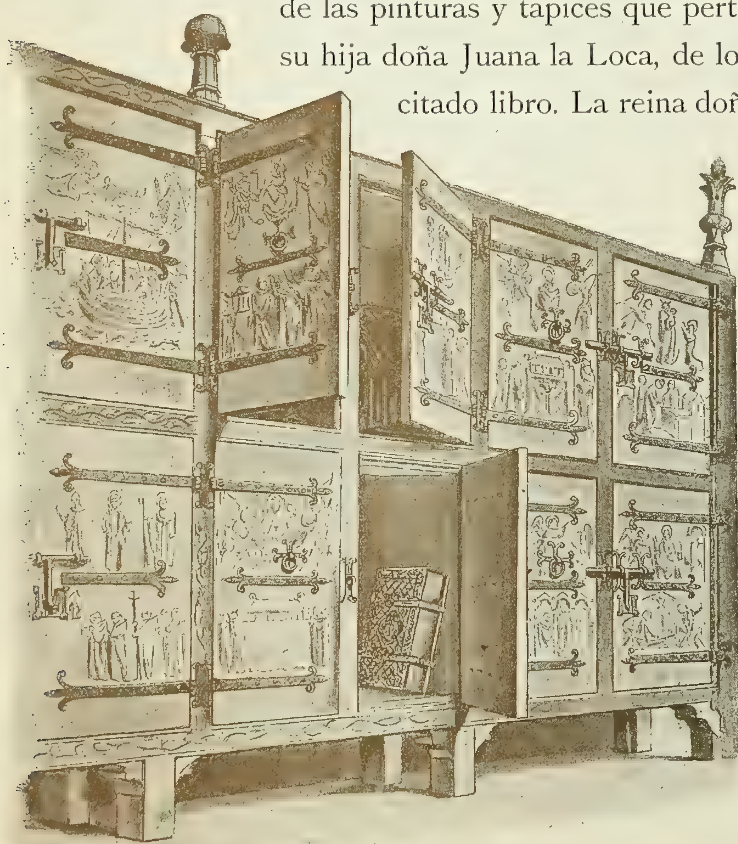
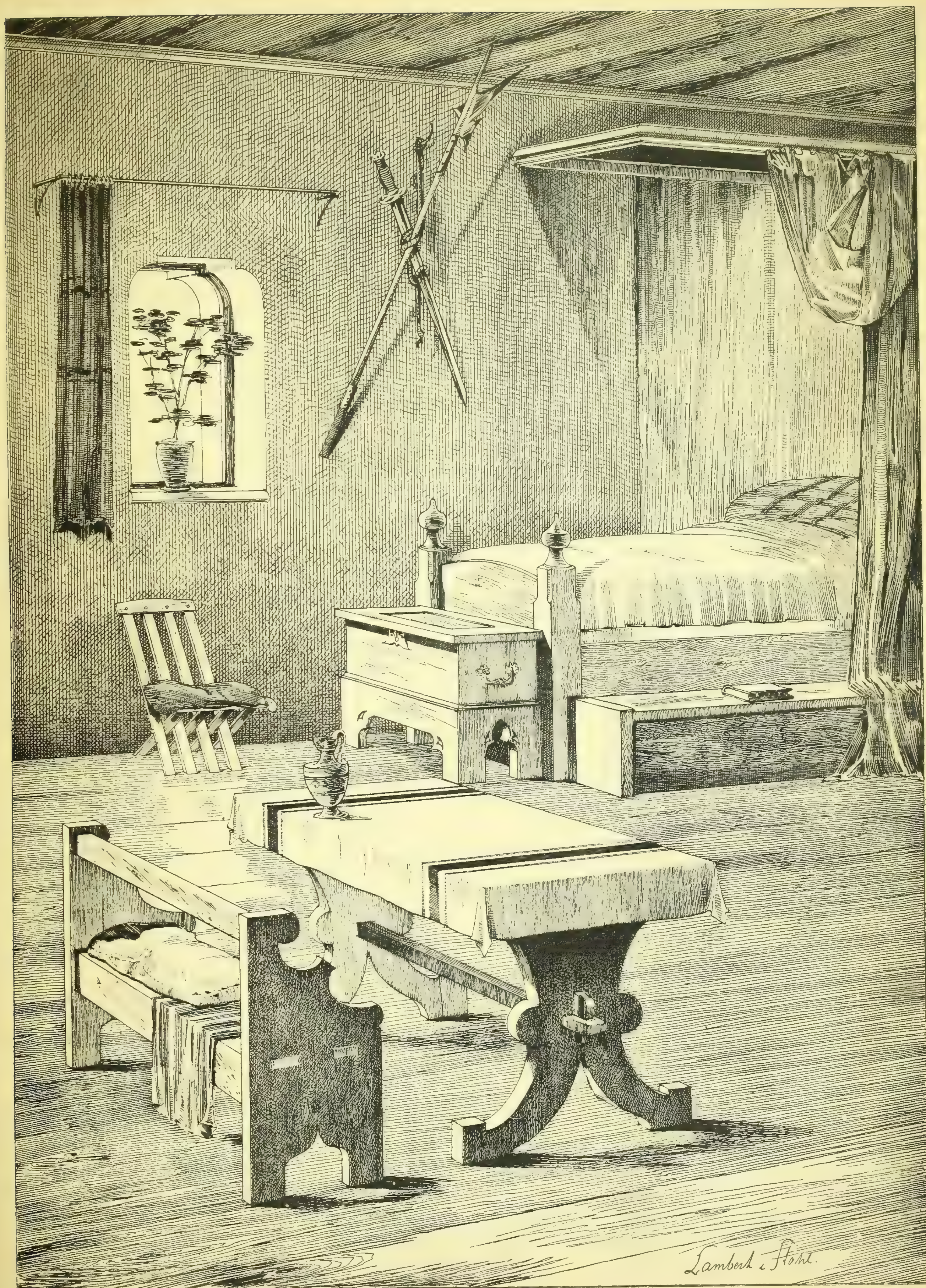


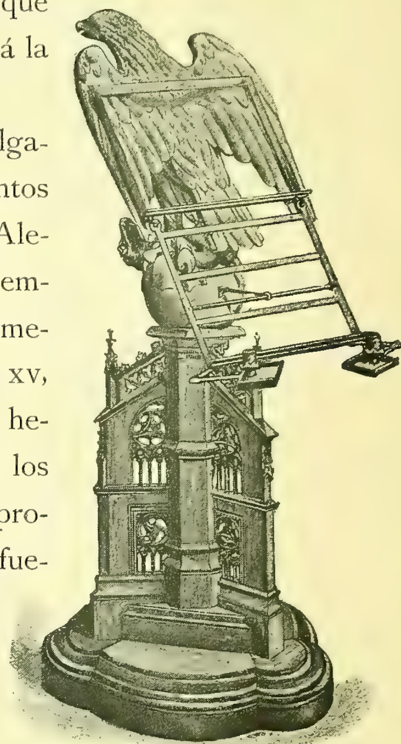
Fig. 59. – Armario de fines del siglo XIV ó principios del XV, decorado con pinturas, de la catedral de Bayeux



MUEBLES

SIGLO XV   MUEBLAJE EN LA HABITACION DE UNA CASA DE LA CLASE MEDIA (ALEMANIA)

otro tríptico guarnecido de plata dorada con la Crucifixión, la Virgen y San Juan en lo alto y más abajo la Salutación y en las puertas igualmente distintos santos; y por fin, un tríptico grande de pintura y talla, con el Nacimiento de Cristo, de relieve, en el centro, y en las puertas San Juan Bautista y San Juan Evangelista, timbrado con las armas reales de Castilla y Aragón. Contábase en la recámara de la reina doña Juana un tríptico en el que se había empleado conjuntamente la talla y la pintura y que sería un verdadero mueble para fines de devoción, como lo revelan sus asuntos. Fué muy común también en el siglo XV esta unión de las dos artes, y de ello es elocuente testimonio el tríptico de Tordesillas que figuró en la Exposición histórico-europea celebrada en Madrid en 1892, tríptico que contiene numerosos temas devotos, hechos en talla con diminutas figuras, y á la vez varios plafones pintados en armonía con el resto de la obra.


Fig. 60. – Atril de madera, siglo XV

En los tapices ó *paños de Ras*, como entonces se les llamaba y que se colgaban de las paredes en las salas y camarines, dominaban por lo general los asuntos religiosos; mas también los había con las historias de la guerra de Troya, de Alejandro y de Darío, y algunos con composiciones alegóricas y simbólicas que empezaban á mostrar ya cierta complicación en el desarrollo del tema y en el número de las figuras. En estos aposentos cobraban gran realce las camas del siglo XV, en las cuales llegó á su mayor pompa y riqueza el arte ojival, como lo había hecho igualmente en las portadas de las catedrales, colegiatas y cenobios y en los pináculos, calados, gárgolas, etc., con que iban coronados estos edificios, lo propio que en objetos de uso muy común en lo eclesiástico y en lo civil, como fueron los atriles (figs. 60 y 61). Érase una cama de la décimaquinta centuria, perteneciente á casa real ó señorial, un mueble del más suntuoso aparato. Habíalas que formaban un verdadero armario, abierto sólo en toda su longitud por el frente. Cuando esto se daba hallábanse los plafones de la cama, así en el interior como en el exterior, revestidos de fina labor de talla, unas veces abierta en el mismo grueso de la tabla, otras, las más, aplicada sobre ésta, cortada antes convenientemente. No faltaban en estas labores, sobre motivos ojivales, ya los sagrados nombres de JHS y de MARIA, ya inscripciones piadosas en caracteres góticos, ó bien en repetidos casos, alternando con estos devotos motivos el escudo heráldico del dueño, el que casi invariablemente solía estar sobrepuesto en la cornisa de la cama. Si el amo lo era de rumbo, no se ceñía á tener la cama de madera de roble, encina ó nogal, en su color propio, con una delgada mano de aceite y cera, sino que enriquecía el mueble con la pintura y el dorado, dorando los motivos relevados y pintando los fondos de una entonación carminosa ó verdosa, según los gustos del artista y del dueño. Ocurría también que hubiese en los paramentos de la cama, sobre todo en los interiores, espacios algo regulares, lisos, sin trabajo de talla, y aquí del imaginero, que en unos casos pintaba asuntos de devoción y en otros se limitaba á embellecer el plafonado por medio de los hermosos temas decorativos que supo emplear con peregrino acierto la Edad media, temas en los cuales, por lo que reza con nuestra España, se advertía la influencia arábiga, apareciendo con entrelazos y almocárabes que recordaban el estilo de los invasores. Así construída la cama, se la aderezaba con todo cuanto había imaginado la comodidad de entonces, como mullidos colchones, almohadas por igual manera blandas, sábanas finísimas de lino, hilado quizás por las manos mismas de la castellana y de sus sirvientas, y colchas soberbias que sirviesen para tapar la cama y para resguardar del frío á quien durmiese en ella. Aquí venía el empleo de las magníficas estofas de seda, ya venidas del Oriente, ya tejidas en los telares de Almería, Granada y Sevilla que en el particular se hicieron famosas en los siglos XIV y XV. Al bordado también se acudía para casos tales, llenándose de rica ornamentación la colcha, que tenía por fondo un paño sencillo de lino, como sucede en la celebrada tapicería de Bayeux que reproduce la con-

quista de Inglaterra por los normandos y en otros bordados medievales. Es creíble que el uso de rodear de cortinas un asiento real en ciertas ocasiones solemnes, haya venido del Oriente; pues en tan remotas regiones un rey, aun ahora, no se deja ver fácilmente, consociándose la idea del misterio á la del poder sobre los hombres; y en aquellos pueblos, al menos, la multitud respeta tanto más el poder soberano cuanto menos ve al que le representa, no exhibiéndose éste más que en ocasiones de grandes fiestas, durante las cuales aparece solamente como misterioso ser que acostumbra á vivir oculto á las miradas humanas. Los romanos estaban muy lejos de participar de tales ideas; y por el contrario, sus emperadores procuraban ser vistos y conocidos de todos; por lo cual se presentaban de continuo en público, en las fiestas y en otros casos en que se reunía numeroso concurso. Su asiento entonces permanecía descubierto, y si estaba más elevado que los restantes, era más bien para hacer ver su persona y para dar á conocer su alta dignidad. Pero cuando estos monarcas se instalaron en Constantinopla tomaron poco á poco algunas costumbres orientales, entre las que pronto se contó la de rodearse de misterio el soberano. Los palacios se convirtieron entonces en santuarios en que no se penetraba sin graves dificultades, y el representante del poder no se mostró ya en adelante á los pueblos sino como se exhibe venerada reliquia, con todo el aparato y con toda la pompa de que se rodean tan sagrados objetos. Los tronos se envolvieron en cortinas que permanecían cerradas, abriéndose sólo en el momento en que el monarca debía hacer acto de presencia. Tales disposiciones debieron tener influencia en el Occidente; pero acá las tradiciones romanas subsistían y las costumbres de los bárbaros se oponían completamente á las ideas de las gentes orientales; por tanto, si bien se tomó de los tronos de los príncipes bizantinos la costumbre y forma de su decoración, no se adoptó su misterioso significado, no empleando las telas más que como ornamento destinado á dar mayor majestad al asiento real, y no como medio de ocultar la persona soberana á los ojos de la multitud. Las viñetas de los manuscritos de los siglos X y XI, conforme lo hemos expuesto en el capítulo anterior, representan varios tronos semejantes, rodeados de telas, dispuestas como fondo tras los asientos, ó bien como lambrequines pendientes de una especie de cúpulas que sobre ellos se alzan á manera de doseles. El tapiz de Bayeux del siglo XI, por ejemplo, representa al rey Eduardo sentado en una suerte de banco con almohadón, y cuyos pies terminan bajo la tableta en cabezas de animales, y el pie en garras, estando el trono cobijado por un arco, cuyo fondo se reviste de telas.



Fig. 61. – Atril portátil de hierro, de estilo alemán, siglo XV

Ocurría, empero, igualmente que la cama no se presentase en la forma que hemos indicado, sino con pilares y cielo, preludiando ya el aspecto que ofrecieron las del siglo XVI. Conforme es de suponer, no se advertía en estos muebles en tanto grado como en los descritos anteriormente el carácter gótico del estilo en aquella época dominante, sin que por ello dejase de aparecer en todas sus partes. Góticos eran los pilares y montantes, y ornamentación gótica la que se veía en el cornisamento ó sobrecielo. En estas camas empezaron á hacer papel marcado las colgaduras que, como veremos más adelante, tanto desarrollo y magnificencia adquirieron en el Renacimiento. Sucedía en el siglo XV que se acudiese principalmente á los tapices historiados ó paños de Ras para guarnecer una cama, cuando menos por dos ó tres de sus lados; que se echase mano repetidamente de los tapices llamados de verdura, ó sea de los que no tienen figuras y sí sólo plantas y flores, y que con mayor gusto todavía se empleasen los tejidos adrede para la casa, lo cual se demostraba en que llevaban sus armas ó el mote ó divisa que la distinguía entre la nobleza de la comarca y del reino. Sin disputa, tales colgaduras daban autoridad á la cama, haciéndola suntuosa y grave, de modo tal, que inspirase respeto á cuantos se acercasen á ella, si por azar la dama,



FIN DEL SIGLO XV.—CAMA DE ESTILO GÓTICO DE LABOR ALEMANA

señora del palacio, recibía acostada por razón de alguna dolencia que la forzase á ello, sin imposibilitarla de acoger á las personas de su mayor afecto.

Según lo hemos expresado varias veces y no creemos inoportuno repetir, en las camas del siglo XV, como en los demás muebles del mismo tiempo y en los de otros, había gran diversidad, nacida de la diferencia de posición de los que poseían el mueble y de su pobreza ó riqueza, y en el último caso de la mayor ó menor fuerza de su caudal. Camas hubo de madera labrada simplemente, sin talla ni cosa que lo pareciese y con sólo un pequeño sobrecielo, á modo de la que después se llamó imperial, del que pendían colgaduras modestas, en armonía con lo modesto del mueble y de la estancia. Paños de lana de un solo color, con fleco poco labrado en los extremos, constituían las colgaduras, que no dejaban de tener severidad y cierto sello artístico, como el que se advierte en todo lo del siglo XV. Así estas camas, como las mencionadas antes, solían ser muy elevadas, de manera que no se hacía posible subir á las mismas sin el auxilio de un taburete, ó mejor de un escabel corrido, que se ponía inmediato y que corría parejas en lo sencillo ó en lo lujoso con la cama misma. Si ésta era de madera sin ornamento, también de madera sin ornamento era el escabel; si tenía labores prolijas de talla, idénticas labores se veían en el escabel.


Fig. 62. – *Dressoir*, aparador ó alacena, sacado de un códice, siglo XV

Hay en el Museo de Munich una cama del siglo XV, precioso ejemplo del mobiliario de los últimos años de la Edad media. Es de madera de roble, muy mazacote en la parte inferior, formada por medio de planchas lisas, montadas sobre pies derechos, y con las laterales aserradas por el centro á fin de facilitar la subida para acostarse. Unos esgrafiados de poco mérito, con la fecha en letras góticas, figuran al pie, cuyos montantes rematan del modo más inocentón que en el arte de la carpintería pueda imaginarse. La testera se adelanta mucho al resto de la cama. La cabecera tiene en su parte superior elegantes motivos ojivales con un friso sin duda de mejor mano todavía que lo demás de aquella parte. El fondo de estos motivos se halla pintado de azul, aplicación de lo que antes hemos afirmado. Un dosel ó sobrecielo que arranca de los lados protege la cabecera, y en él también se muestra con gallardía el arte de los maestros carpinteros medievales, notándose singularmente en el remate y en la imagen de un ángel colocada en el centro. Para esta cama – que damos en lámina aparte – emplearíanse sábanas y almohadas de hilo, adornadas con bordados de colores rojo, azul y amarillo en hilo también, á lo que se mostraron muy aficionados los siglos XIV y XV, que en esta especialidad nos han dejado trabajos lindísimos. Una flor repetida innúmeras veces, la ojiva enlazada con los nombres de Jesús y de María, pavos frente á frente y leones de igual modo dispuestos, constituían otros tantos temas para el bordado de la ropa blanca, temas que asimismo solían tejerse en las piezas de lino, para la mesa ó para la cama, adornándolas con orlas parecidas, que se bordaban en el hogar doméstico.

El armario y más que éste el aparador ó alacena, *dressoir*, según los franceses, llenaba algún lienzo de pared, así en las sacristías de los templos como en los aposentos de las moradas señoriales y de las casas de los plebeyos que tenían caudal bastante para darse el lujo de poseer uno de aquellos muebles (figs. 62 y 63). En punto á los armarios aplíquese lo que hemos dicho de las camas, ó sea que el siglo XV fué pródigo de decoración escultórica en ellos, ya meramente ornamental, ya también de imaginería, ocurriendo con estos muebles lo mismo, mismísimo que pasó con las arcas y cofres, conforme veremos más adelante. Un armario de aquel siglo tenía sus plafones cuajados de labor de talla, á poco que el dueño guardara el bolsón repleto. Figura en el Museo de Cluny un grande armario de sacristía, procedente de Saint-Pol de León, en Bretagna, que lleva las armas juntas de Francia y de Bretaña. Este mueble de tres pisos hallábase destinado á guardar en los cuerpos de los lados las vestiduras sacerdotales, ocupando el del centro un

aparador en cuya anaquelería se exponían los vasos sagrados. Remata en un friso trepado de una extraordinaria finura de ejecución. Las hojas de los armarios y las cerraduras van decoradas con los escudos de Francia y de Bretaña, con lo cual nos dicen la época del mueble, que es aquella en que Ana de Bretaña fué reina de Francia. Las dimensiones totales de este mueble alcanzan en longitud á unos cinco metros, teniendo la altura de los de la clase á que pertenece y del servicio que prestaba.

El aparador ó *dressoir* puede decirse que fué el mueble por excelencia del siglo XV. M. Champeaux, quien afirma, á nuestro juicio de un modo demasiado rotundo, que el uso de aquel mueble estaba reservado á las personas de un rango elevado, añade que «su forma era arbitraria, pero que el número de sus graderías – ó anaqueles – se hallaba fijado por la etiqueta, en relación con el rango del dueño. Por lo que toca al estilo variaba según el gusto y los caracteres especiales del arte en cada provincia. La viuda de Carlos el Temerario tenía sólo cuatro gradas en su *dressoir*, mientras su hija María, duquesa de Borgoña, tenía cinco. Se encuentran en los manuscritos miles de representaciones de estas piezas del ajuar, cuya disposición general era siempre la misma. La credencia, que se ha confundido con el *dressoir*, era un pequeño aparador destinado á probar los vinos y los manjares. En las iglesias se encuentran especialmente credencias puestas junto á los altares para colocar los objetos necesarios para el culto.»

Entre los mejores muebles de esta clase debe ponerse en primer término el que formaba parte de la colección Basilewski y que ahora se encuentra en el Museo del Ermitage, en San Petersburgo, por haber sido adquirida aquella colección por el emperador de Rusia. El aparador de Basilewski es una maravilla de sencillez en la disposición general y de riqueza en los pormenores. Forma como un armario algo más elevado que una mesa, con un plano en la parte superior, del extremo del cual arranca un cuerpo plano también, que termina en doselete, del ancho que tiene el mueble. Tiene el armario en el centro la imagen de Santa Ana y á cada lado de ésta bajos relieves que representan la Anunciación y la Adoración de los Pastores. Debajo se ve un friso compuesto por cuatro bustos de ángeles. La parte superior se halla dividida en tres compartimientos, en los cuales hay colocadas las imágenes de pie de Santa Margarita, Santa Bárbara y Santa Catalina. Cada compartimiento está separado por columnitas en haces que se descomponen después de los capiteles para formar los nervios del dosel. Todas las imágenes y los motivos arquitectónicos están revestidos de colores brillantes, muy bien conservados y que permiten reconstituir perfectamente el conjunto decorativo del mueble en la época de su construcción. Aun hoy día la impresión que causa es sumamente agradable, pudiéndose citar como uno de los más hermosos ejemplares del arte elegante y suntuoso del siglo XV (fig. 64).


Fig. 63.–*Dressoir*, aparador ó alacena, sacado de un códice, siglo XV

En la Exposición de Lyón de 1878, en la que se presentaron muebles muy notables, pudo verse otro *dressoir*, menos importante que el anterior, pero intacto, cosa rara en los monumentos en madera que cuentan más de cuatro siglos de existencia. Lo formaba un armario que comprendía la parte alta del mueble, sostenido en la parte posterior por un plafonado y en la anterior por columnas, y todo ello montado sobre una sencilla base. La parte principal, que es la alta, constitúyenla las hojas del armario, decoradas con cerraduras muy labradas y con bajos relieves sobre temas sacados del Nuevo Testamento, separándolos la imagen de San Jorge venciendo al dragón. Debajo existe un friso cuyos bajos relieves representan la Adoración de los Reyes y el Santo Enterramiento. Los montantes están dispuestos como columnas retorcidas, cuyas bases y capiteles decoran figuritas aladas. El plafonado de la parte inferior, en el fondo, se halla dividido en cuatro compartimientos llenos de pámpanos y de ramas de encina. Este

mueble, que data de los últimos años del siglo xv, parece fabricado en la Francia septentrional y contiene detalles de ornamentación que semejan tomados del arte flamenco.

Para que nuestros lectores comprendan mejor lo que fué el *dressoir*, oigamos lo que dice el erudito Viollet-le-Duc en su *Dictionnaire raisonné du mobilier français*. «Es mueble – dice – en forma de aparador, cubierto con manteles y sobre el cual se ponían la vajilla de precio y piezas de platería para ostentación. Disponíanse en las salas de los festines, en las moradas de los personajes ricos, *dressoirs* llenos de vajilla de plata ó plata dorada, objetos preciosos, compoteras y botes repletos de confituras y de especias. En la cocina y en la antecocina se utilizaba el *dressoir* para recibir en orden los manjares que debían servirse á la mesa. En las cámaras, pequeños *dressoirs* sostenían en sus anaqueles, como en los aparadores *(étageres)* de nuestra época, vasos preciosos y las mil y una superfluidades de que les gustaba rodearse á las personas acostumbradas al lujo. El número de gradas de cada *dressoir* estaba fijado por la etiqueta – lo cual confirma cuanto hemos dicho antes sobre este particular; – tal persona noble podía tener un *dressoir* de tres gradas, cuando esta otra sólo podía usarlo de dos. Algunas veces la credencia y el *dressoir* no hacen más que un solo mueble, ó mejor dicho, el último sirve de credencia. Damos el dibujo de un *dressoir* que llena la citada doble función: un solo anaquel ó grada sostiene platos de plata apoyados en un fondo tapizado por un tejido (véase fig. 59). El pequeño armario inferior sirve de credencia y está cubierto por un mantel sobre el que van puestos tres aguamaniles, también de plata. Pero el *dressoir* verdadero sólo estaba compuesto de gradas ó anaqueles con un respaldar y á veces un dosel de estofa ó de madera esculturado.»

«En la cámara (de la condesa de Cherolais, mujer de Carlos el Temerario) – copia el mismo Viollet-le-Duc de la *Histoire de Girard, comte de Nevers* – había un gran *dressoir*, sobre el cual se hallaban cuatro hermosos anaqueles, tan largos como lo era el mueble y todos cubiertos con manteles. El *dressoir* y los anaqueles veíanse llenos de vajillas de cristal guarnecidas de oro y de pedrería, siendo algunas de oro fino, porque allí estaba la más rica vajilla del duque Felipe, en botes, tazas y copas de oro fino. Había otras vajillas y cuencos que sólo se sacaban en ciertos casos. Entre otra vajilla había en aquel *dressoir* tres compoteras de oro y piedras, una de las cuales estaba apreciada en cuarenta mil escudos y la otra en treinta mil. Sobre el *dressoir* aparecía tendido un *dorsal* de paño de oro carmesí bordado de terciopelo negro, y sobre el terciopelo bordada en oro fino la divisa de Monseñor el duque Felipe. Para declarar lo que es un *dorsal* ó *dorserit*, porque muchos no saben lo que es, sépase que mide de ancho tres paños de oro ó de otro tejido de seda, y hecho de la misma manera que el cielo que se tiende sobre la cama..., teniendo goteras y franjas como el cielo de una cama... Item en el *dressoir* que se hallaba en la cámara de la dama referida había siempre dos candeleros de plata en los que ardían siempre dos cirios... Junto al *dressoir*, en un ángulo, en una mesita, poníanse jarros y vasos para dar de beber á los que iban á visitar á la señora, después de haberles hecho probar dulces de la compotera ó dulcera que se hallaba en el *dressoir*.»

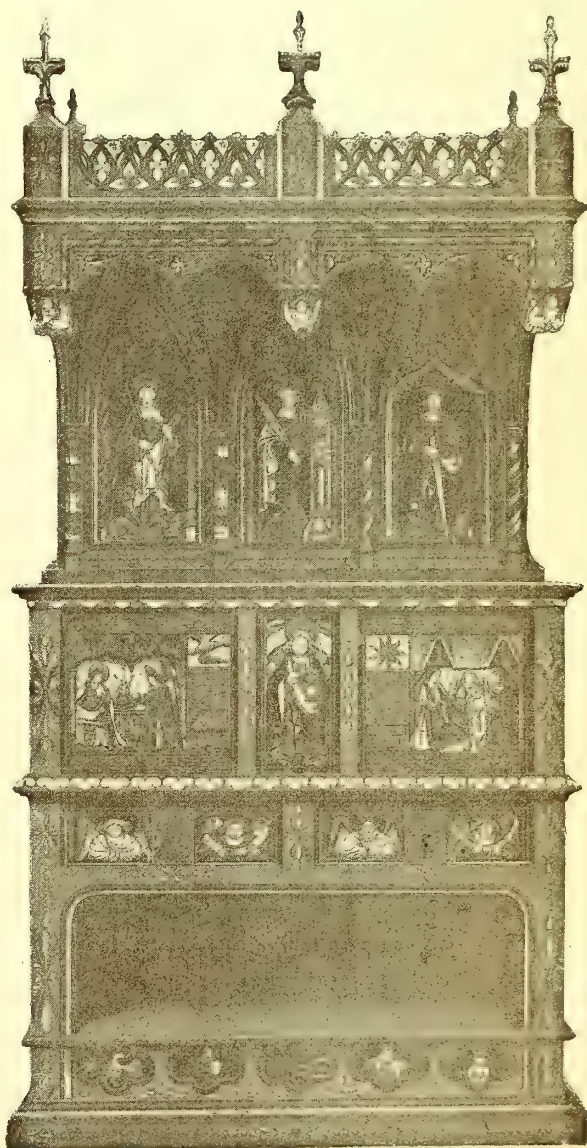


Fig. 64. – *Dressoir* ó aparador tallado y policromado, de la Colección Basilewski, siglo xv

Ocurre á veces encontrar muebles antiguos, de los que no se puede señalar con exactitud el destino que tuvieron. Tal sucede con un ejemplar que posee el conde de Courtivron, en Francia, y que fué exhibido en el Museo de Artes decorativas de París. «Esta obra monumental – dice M. de Champeaux en *Le Meuble* – se compone de un ancho baldaquino de forma cuadrada y en tres lados solamente esculturado. Cada una de estas caras va adornada de un doble friso de florones y arcuaciones de estilo ojival flamígero, separadas por pilastras coronadas de pináculos y terminando debajo con figuras de niños del estilo más encantador y que se balancean en el aire. Debajo del dosel, en medio de plafones rectangulares, se ve un ángel con las alas replegadas sosteniendo un escudo de armas. Las otras dos partes, colocadas lateralmente, consisten en sendas hojas á modo de hojas de puerta, de la misma dimensión que el dosel, una de ellas dividida en plafones moldurados, separados por montantes que fueron flordelisados, y la segunda de una riqueza de ornamentación que puede equipararse á la del baldaquino. Esta última hoja comprende dos largas series de plafones superpuestos, cuya disposición recuerda las ojivas más agudas de las vidrieras en las iglesias. Las dos series van divididas por pilastras revestidas de ramas de vid con pámpanos y sarmientos, entre los cuales se ven figuritas de reyes, caballeros y damas, encantadoras creaciones de una mano hábil que se plegaba á la inspiración de una imaginación caprichosa. La tradición dice que este mueble hacía las veces de solio para administrar justicia en el castillo de Argentelles; mas se hace difícil aceptar esta atribución sin discutirla mucho. Se conocen los tronos de justicia *(lits de justice)* únicamente por las miniaturas de los manuscritos, y es bien sabido que esta solemnidad judicial era privilegio de la monarquía. Con más facilidad puede creerse que este mueble formaba á modo de una alcoba que ocupaba el ángulo de una sala en el castillo de Argentelles.»



Fig. 65. – Sillón de aparato de madera tallada, siglo XV (de fotografía)

Sillas, sillones, bancos y sitiales, en fin, de variadas formas, redondeaban el mueblaje en el siglo de que estamos tratando, lo propio que en todas las épocas de la historia, con las variantes peculiares á los estilos arquitectónicos reinantes. Muy empleadas fueron en el siglo XV las sillas faldistorios, labradas por lo común en madera de nogal ó de roble, con taracea de marfil ó hueso. Según la fortuna del dueño, estaban cubiertos los asientos y en algunas los respaldos – prolongándose uno de los brazos, – ora de un paño de lana de poco precio y menos aparato, ora de buen raso de Luca ó de Florencia, ya en fin de soberbio terciopelo con oro y el dibujo de la piña, tan empleado y diversificado por los últimos años del expresado siglo y primeros del inmediato. Los flecos, de que tanto uso se hizo también entonces, servían para redondear el decorado de aquellas sillas como para completar la visualidad de muchas tapicerías. Fué uso general labrar los flecos á dos colores, puestos á distancias iguales, con pie enrejado y repetidamente con hilillo de oro para mayor gala, con todo lo cual el sillón y el faldistorio cobraban peregrina riqueza. Sillas modestas plegadizas figuraban junto á las que hemos descrito, y mucho más aún taburetes y taburetillos de madera labrada con motivos ojivales, y en el asiento cojines sueltos y á veces nada, ya que la etiqueta de los tiempos señalaba á quién debía ofrecerse sillón, á quién le tocaba silla y quién debía contentarse con taburete, y aun taburete raso, sin almohadón ninguno (fig. 65).

Daban mejor idea de la artística suntuosidad del mobiliario en la décimaquinta centuria los sillones de aparato, ó sea los que se ponían en las cámaras nobles y que servían al dueño de la morada para los actos solemnes. Eran estos muebles trabajos de arte en toda la extensión de la palabra, así

por sus dimensiones como por la habilidad desplegada en ellos por los artífices, á quienes hoy apellidaríamos artistas, que los ejecutaron. En la dificultad de encontrar sillones de esta clase que hubiesen servido para la vida civil, se nos hace forzoso acudir al mueblaje eclesiástico, del que se conservan todavía preciosos ejemplares, y por los cuales es posible deducir con seguridad lo que fueron en el otro brazo. En algunas sillerías de coro encontraríamos para nuestro objeto las sillas, mejor dicho sillones, del obispo, mucho mayores, mucho más majestuosas y con labor más prolija que las destinadas á los capitulares. De ellas podríamos sacar el patrón de los sillones que en los años 1450 y siguientes se vieron en castillos y en palacios, como signo de la alcurnia de su poseedor ó poseedores. Pero más todavía que las sillas episcopales unidas á las sillerías de coro, pueden servirnos de tipo para nuestro caso algunos sillones eclesiásticos que en nuestra España se guardan en conventos ó en museos, y que están aislados, separados de la sillería, con la que tienen más ó menos directa semejanza. Acaso el mejor ejemplar de esta especie lo posee la Cartuja de Miraflores, cercana á Burgos, una de las iglesias que conserva interesantes obras de la segunda mitad del siglo XV y de la primera del XVI. Hay en aquella Cartuja dos coros, uno llamado de *mayores* ó de los monjes y otro de *menores*, de *conversos* ó de los *legos*, con sillería para cada uno; la del primero ojival florido, de excelente carácter, y la segunda plateresca. Ahora bien: corresponde con la primera sillería, de mayores ó padres, la silla del preste oficiante, que es también de estilo ojival finísimo, con menuda labor, tan delicada y primorosa, que el doselete parece ser obra de ángeles por lo delgado y sutil de los calados, florones y pinaculillos. Esta silla, repetimos, pertenece al preste oficiante, porque en la religión cartujana, que por privilegio tiene rito especial, sólo celebra un sacerdote las misas mayores, por cual motivo hay en sus iglesias un solo sitial en vez de los tres ó del banco correspondiente que se ven en las demás iglesias y que están destinados para el presbítero, el diácono y el subdiácono. D. Manuel de Assas, discreto arqueólogo ya difunto, que en el *Museo español de antigüedades* habló de la silla del preste de la Cartuja de Miraflores, la describe en los siguientes términos, que no admiten mejora, por lo cual los copiamos. «La silla de Miraflores – dice – presenta á manera de apaisado zócalo las caras laterales exteriores del asiento; sobre ellas se alzan dos cerramientos cuadrilongos, algo menos anchos, hasta la altura de una persona en pie, y desde allí van estrechándose rápidamente en línea curva hacia el respaldar, formando con la línea vertical de éste y otra horizontal, sobre que arranca la curva, un triángulo mixtilíneo; cada cerramiento se divide en dos cuerpos ó zonas. El respaldar tiene casi doble de alto que los cerramientos, y sobre su parte superior y sin más apoyo vuela el gran doselete, que es de los que se designan con la especial denominación de *marquesinas*, porque rematan en agudo chapitel. Ofrece este doselete la forma de torre octágona, dividida en dos zonas, de mayor diámetro la de abajo que la de arriba, y sobre la superior el también octágono y esbelto cuerpo piramidal. Toda la silla está delicada y prolijamente entallada con follajes, arcos y otras labores de tracería calada y relevada.» Con ser exactísima esta descripción no puede, sin embargo, dar idea de la belleza que resplandece en el conjunto de esta silla, en la cual tanto ha de admirarse el conjunto como los peregrinos detalles que la enriquecen. Su estilo recuerda, sin disputa, el de las caladas marquesinas de la sillería del coro en la catedral de Barcelona, de que hablaremos más adelante. Hizo la sillería de mayores en 1489 el escultor Martín Sánchez y

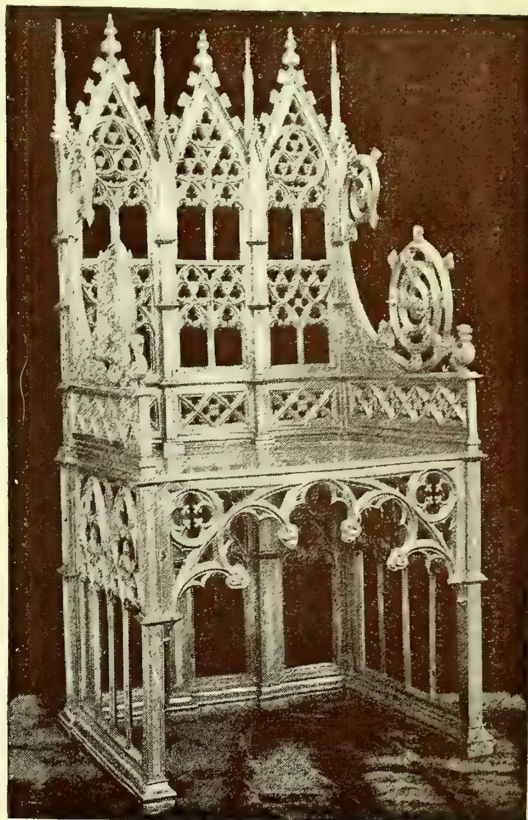


Fig. 66. – Silla del rey D. Martín, de plata dorada, en la catedral de Barcelona, fin del siglo XIV (de fotografía)

él también labró la silla del preste oficiante, es de creer que por los mismos años, acreditándose de artista de ingenio y de artífice peritísimo. El nogal que sirvió para estos muebles eclesiásticos lo regaló al monasterio D. Luis de Velasco, señor de Belorado; la sillería se ajustó el año de 1486 por precio de ciento veinticinco mil maravedises por la sola obra de manos, y fué concluída y colocada en el referido año de 1489. No es aventurado suponer que en la sillería vino incluída la preciosa silla del preste; la cual supera en esbeltez y riqueza á la que fué de la famosa Cartuja del Paular y aun á la silla prioral que en 1480 estaba en el coro del castillo monasterio de Uclés, que permaneció durante algún tiempo en el Museo arqueológico nacional, de donde la sacó el Gobierno por haberla cedido al cabildo de Ciudad Real para que fuese colocada en el coro de aquella iglesia catedral, á fin de que sirviese como silla del prelado. La silla prioral de Uclés sigue en general la traza de la silla perteneciente á la Cartuja de Miraflores, la corona una esbelta marquesina y tiene calados y follajes hechos con pericia, pero se encuentra muy lejos de llegar á la gallardía y primor que tanto hemos encarecido en la de Miraflores y que la convierten en ejemplar preciosísimo del arte suntuario de fines de la Edad media.

Monumento de verdad en el mueblaje medieval es la silla llamada del rey D. Martín (fig. 66), que posee la iglesia catedral de Barcelona y que sirve de pie á la custodia de oro en la procesión general del *Corpus*. Es la silla toda de plata, y quien la vea sobre las andas en que va colocada el día de la procesión, imaginará tal vez, como á muchos les ha ocurrido, que aun siendo grande la silla no reune las dimensiones necesarias para que en ella pueda estar una persona cómodamente sentada. Mucho se equivocaría quien tal creyere, puesto que en aquella silla puede estar sentado un hombre corpulento, no sólo con el desahogo necesario, sino con comodidad, lo cual se comprueba por el hecho de que Su Santidad el Papa León XIII haya empleado para recepciones muy solemnes la reproducción, en plata también, de igual tamaño, que le regaló la diócesis barcinonense en una de las fiestas conmemoraticias celebradas por aquel ilustre y sabio Padre Santo. Por trono del rey D. Martín se tiene el expresado sillón, que tal es y no silla, aunque todo el mundo así la denomine, añadiéndose que en él hizo su entrada solemne en Barcelona el rey D. Juan el Segundo. Construyóse al parecer por los años de 1397, ó sea á fines del siglo XIV, por lo cual casi con más acierto puede colocarse en la centuria siguiente que en la misma en que fué labrado. Además, el estilo de la silla de que hablamos tiene más del siglo XV que del XIV, sobre todo en ciertos pormenores secundarios, que no son adiciones posteriores, sino que fueron colocados en el mueble cuando se hizo. Los que han creído que sus dimensiones eran pequeñas y que por lo tanto no había servido más que como medio de representación emblemática, no podían admitir que este ejemplar de orfebrería pudiera aceptarse como un mueble, propiamente tal, de fines del siglo XIV y principios del XV. Comprobado, empero, lo que llevamos dicho, no puede quedar la menor duda de que fué un sillón adrede construído para trono ó sitial regio, y por consecuencia calcado sobre los muebles de igual especie de la época, de los que sólo se diferenciaría por la riqueza de la materia empleada en su construcción. Su importancia la dice claramente el hecho de ser el único ejemplar de la clase de que se tiene noticia, circunstancia que pone muy de relieve el barón Davillier en su obra *L'Orfévrerie en Espagne*, porque en realidad aumenta en gran modo el valor de la silla que posee la catedral de Barcelona.

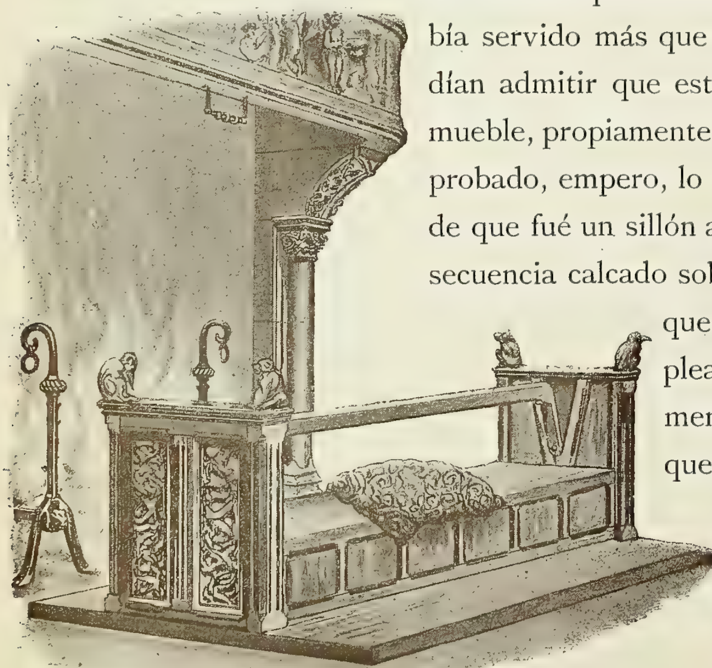


Fig. 67. – Banco escaño, de doble asiento y respaldo movible, con los testeros labrados, siglo XV

Las cuatro caras que forman la parte baja de la silla tienen decoración idéntica tres de ellas, y dis-

tinta la cuarta ó sea la del frente. En ésta se reduce á una gran arcuación que sirve de refuerzo á los pies y deja desembarazado todo el trozo inferior. Cada una de las otras tres caras presenta sendas arcuaciones con columnitas de estilo ojival muy correcto. Corre alrededor del asiento un friso, trepado también, de no menor elegancia que las arcuaciones inferiores, y por el respaldo se levantan otras tres arcuaciones que corresponden á las de abajo, ricamente adornadas con lindos calados y cada una de las cuales remata en pináculo con finas cresterías, como finos y delicados son asimismo los pinaculillos que completan la graciosa decoración del respaldo. Forman los brazos de la silla motivos enroscados á los dos lados que se apoyan en el respaldar, y entre los cuales asoman bichos de marcada fisonomía medieval, aunque acaso más del siglo XV que del anterior, en el que, conforme lo hemos manifestado, debió empezarse, por lo menos, la construcción de este precioso mueble, uno de los que, á nuestro juicio, ha de estudiarse con mayor empeño siempre que se trate de reconstituir el mueblaje de la Edad media en la época á que nos referimos especialmente en este capítulo.

¿Quién labró este rico y artístico sitial? Difícil se hace decirlo, por lo menos no ha llegado á nuestra noticia que nadie lo haya averiguado hasta el día. Creemos sí que hubo de ser hecho en Barcelona por la sencillísima razón de ser esta ciudad centro de plateros y joyeros de gran pericia, hábiles como lo fueron luego los más renombrados de Florencia en Italia y de Toledo y Sevilla en nuestra patria. Existe en poder de la Diputación provincial de Barcelona un documento utilísimo para el estudio de la orfebrería en España. Consiste en varios volúmenes que forman el llamado *Libro de pasantías* del colegio de San Eloy de Barcelona. En él los oficiales plateros al pasarse maestros debían trazar el dibujo de una pieza que en seguida ejecutaban en plata ú oro, según fuese ella. Pues bien: en estos libros constan ya plateros y joyeros del siglo XV y muchos, á continuación, del siglo XVI, y de ellos, á juzgar por sus dibujos, bien puede afirmarse que fueron maestros peritísimos en su oficio. Hay entre los objetos dibujados varios que pertenecen á la platería propiamente tal ó lo que, á la francesa, se apellida hoy orfebrería. El gremio no nació entonces, sino que contaba ya algún tiempo de existencia en pleno siglo XV, conforme lo prueba un privilegio del infante D. Juan de Aragón, dado en Barcelona á 13 de mayo de 1381, en el cual este príncipe concede al gremio de que hablamos el derecho de nombrar sus individuos cada año en el día de su patrón San Eloy. Este dato, el *Libro de pasantías* y la obra del difunto barón Davillier, tan aficionado á nuestras cosas, *Recherches sur l'orfévrerie en Espagne*, prueban con elocuencia que el gremio de plateros de Barcelona tuvo grande y merecida importancia durante los últimos siglos de la Edad media y en el Renacimiento. Sentado esto, ¿no es lógico y muy lógico suponer que la silla de plata del rey D. Martín hubiese sido labrada por alguno de los hábiles plateros del citado gremio?

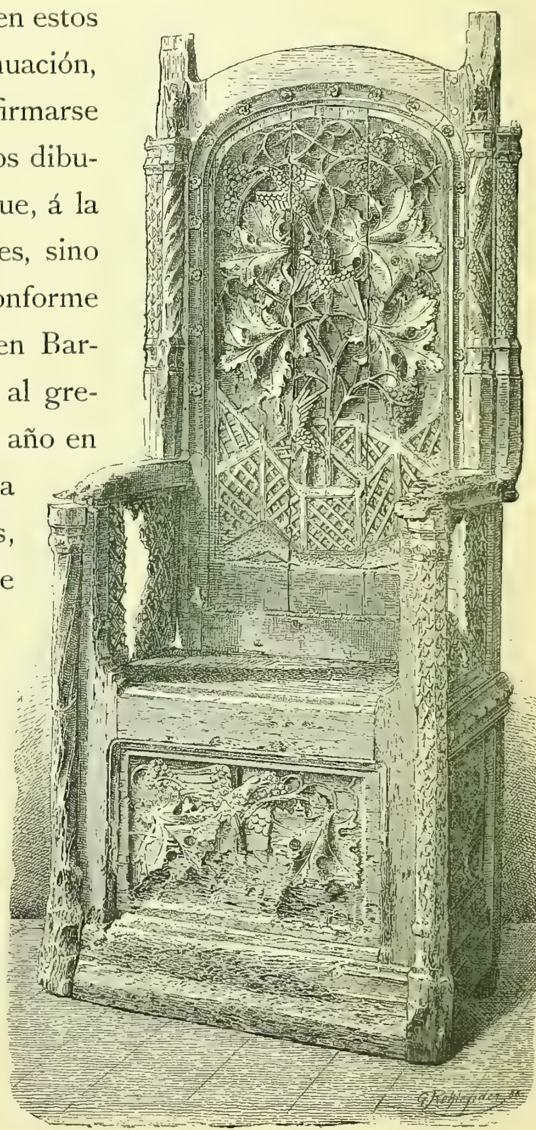


Fig. 68.-Sillón gótico de madera tallada con alto respaldar, de la Colección Figdor, Viena, últimos del siglo XV

Algo puede decirnos también acerca de los sitiales de entonces una reliquia histórica muy popular en la Gran Bretaña, que existe en la capilla de Eduardo el Confesor en la abadía de Westminster. Dícese que el sillón á que aludimos se empleaba en la coronación de los reyes de Inglaterra, y es lo cierto que examinado con atención descubre ser el revestimiento que se puso á la piedra bendecida, en que se sentaban los primeros soberanos de aquel país. De todos modos, aunque con cierto

aspecto amazacotado, el revestimiento ó montura de Westminster ofrece la forma decidida de un sillón de los tiempos del arte gótico. Mr. Hungerford dice que se construyó sobre el año 1300, y otros arqueólogos afirman igualmente, de la manera más resuelta, que no hay en el tal sitial cosa alguna anterior al siglo XIV, añadiendo los últimos que tiene muchos retoques posteriores que le imprimen cierto carácter híbrido. Es indisputable, con todo, que su labra muestra ciertos rasgos primitivos; mas esto no es de extrañar en un objeto hecho en la Gran Bretaña durante años en que aquel país se hallaba relativamente atrasado, comparándolo con Italia y con Francia. Pies, brazos, respaldo, todo, en una palabra, se halla labrado en madera, con motivos ojivales simplicísimos y con escasa labor de entalladura. Una suerte de pinaculillos que se alzan á los dos lados del respaldo pueden diputarse por modelo de sencillez, por no decir de rudeza, y allá se va con ellos el frontón ó gablete con que remata la parte posterior del mueble. Interiormente, desde el asiento, es liso sin el menor adorno, tal vez porque se cubriría en casos solemnes con ricos tejidos, sosteniendo la tradición ó costumbre dominante en la Edad media. Signo de realeza constituyen en este sillón inglés los leones sobre que el mismo descansa en los cuatro ángulos, cosa también muy usada en los siglos medievales, ya se tratase de tronos, ya de arquetas para reliquias, etc., etc.

Desde los sillones de aparato, de que hemos hablado, descendía el lujo, así en el siglo XV como en los anteriores, con gradaciones distintas hasta llegar á los muebles más modestos para el descanso del cuerpo (figs. 67 y 68). Sencillos son relativamente los sitiales de esta época que existen en el Museo Cluny, aun cuando todos muestran señales que acreditan haber pertenecido á gentes de alta alcurnia. Uno de ellos tiene en el respaldo el escudo de Francia con ángeles á cada lado y en lo alto la corona abierta: doselete tiene el segundo, que lleva las armas reunidas de Francia y Bretaña, además de hallarse decorado con asuntos religiosos en bajo relieve; y por fin las armas de Francia aparecen también en el tercero, coronándolo y teniendo debajo temas arquitectónicos propios de los últimos tiempos del estilo ojival. Los cuadros de la época, singularmente algunos de la escuela flamenca, son de gran utilidad para reconstituir el mobiliario de las familias de la burguesía y de las clases pobres durante el período en que nos ocupamos. El cuadro de *La Anunciación* que existe en el Louvre reproduce una estancia de familia burguesa, que concuerda con lo que hemos dicho ya anteriormente en este mismo capítulo. Allí se ve una cama, casi toda tapada por un tejido de una entonación carminosa, que hace los varios oficios de goteras, colgaduras y colcha de la cama. Esta debe ser sencilla, como los pocos muebles que se ven en la estancia, entre los cuales el más importante es sin disputa un banco que ha de clasificarse entre el trabajo de carpintero, pues todo el que tiene se reduce al aserrado de la madera, ensamblaje y acepillado para darle algún pulimento. Sobre este banco van puestos tres almohadones sueltos, como se hizo durante la Edad media, de un tejido que tiene el color mismo del empleado en la cama.

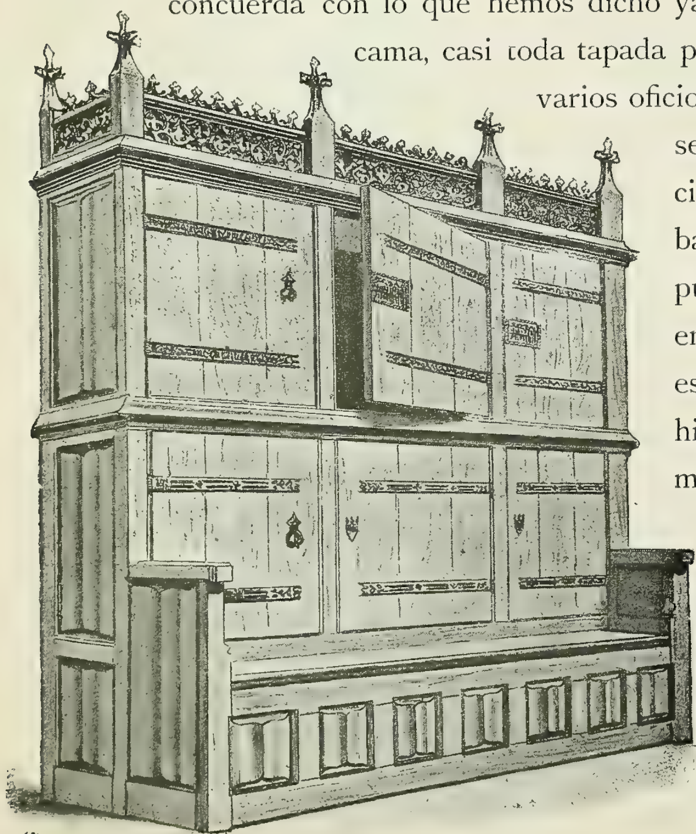


Fig. 69. – Banco de la iglesia de San Germán l'Auxerrois, en París, perteneciente al siglo XV

Mejor trasunto es todavía de una casa modesta en la Flandes de la última mitad del siglo XV el cuadro de Juan Van Eyck *La Virgen leyendo*, que puede verse y admirarse en el Museo del Prado, en Madrid. ¡Qué lindo interior! ¡Cuánta sencillez resplandece en él y á la vez qué carácter artístico muestra en todos sus pormenores! Y es que en las épocas en que el arte florece, produce en todas las manifestaciones suyas, y en las de la industria también, el efecto que los

ríos causan en las comarcas por donde atraviesan. Si su corriente viene menguada, si por esta causa no pueden regarse los campos y los prados situados en las dos orillas, los árboles crecen desmedrados, las plantas ni crecen siquiera, no se ven flores ni frutos, todo aparece raquítico, triste, desconsolador y bien podríamos decir feo. Si por lo contrario, el río lleva agua abundante y es posible sangrarlo para llenar los canales y canalizos para el riego y éstos alcanzan hasta larga distancia, árboles, plantas, mieses, pastos, frutos y flores, todo se presenta lozano, todo se ve resplandeciente, desde el árbol de más elevada copa hasta la más humilde hierbecilla, desde el rico frutal hasta el mismísimo cardo borriquero que crece junto á los caminos. Esto ocurrió en la Flandes en los siglos XV y XVI, y otro tanto pasó en Italia, en España y en otras naciones. Todo se presentaba brillante y hermoso porque el arte florecía de verdad y hacía en todos los dominios de la inteligencia el efecto del río caudaloso que fecunda extensa comarca. Imagen de lo dicho es el precioso cuadro de Juan Van Eyck á que nos referimos. Vense en el mismo una pequeña alacena, una silla baja plegadiza y un banco. En éste se halla sentada la Santísima Virgen leyendo. Es de madera, de nogal por su apariencia, cortadas sus piezas en escuadra, robustas todas y ensambladas de modo que pueda resistir fatiga sin padecer menoscabo. El respaldo en los testeros hállase dividido por mitad, y cada hueco resultante tiene en lo alto una arcuación trilobada al modo gótico. La tiene igualmente la parte inferior debajo del asiento, enriquecida ésta con algún trabajillo de talla, que apenas se vislumbra, si por acaso existía, en el respaldo. Labor más lujosa se nota en la pequeña alacena, puesto que todas las caras que se ven en la pintura están cubiertas por motivos ojivales de marcado carácter arquitectónico, según ocurría en los muebles de la época, conforme lo hemos dicho y repetido. En el banco no faltan los almohadones de rúbrica. Si descendiendo á los más pequeños detalles se fija la atención ante el cuadro de Van Eyck, en los morillos de la chimenea y en la palmatoria puesta delante de las imágenes del Padre Eterno y del Salvador, se advertirá que ambos objetos de obra de herrería ó cerrajería responden también al estilo gótico, y por lo tanto armonizan bellamente con todo el ajuar de la reducida y sencilla estancia (fig. 70).



Fig. 70. – *La Virgen leyendo*, cuadro de Van Eyck: tipo del interior flamenco, siglo XV. Museo del Prado en Madrid

El banco, tal como aparece en los cuadros del Louvre y del Museo del Prado, ó bien el arcón empleado como asiento, debieron usarse en los siglos medievales por todas las gentes que no tuviesen posición muy alta y fortuna para sostenerla con el correspondiente boato. La curiosa é interesante tabla que se guarda en el rico Museo diocesano de Vich nos enseña á San Agustín en el estudio y en el trabajo, también en estancia tan pequeña, que ni siquiera llega á camarín y casi semeja escaparate. No hace, empero, esto á nuestro caso; mas sí el que esté sentado el sapientísimo Santo Padre de la Iglesia latina en un banco que tiene todas las trazas de arca ó arcón y que tal vez hubo de servirle para encerrar los códices, los libros miniaturados, según la época de la pintura y acep-

tando los hábitos de la Edad media, que no le cupieran en la mesa ó en los anaqueles donde se hallan puestos otros, encuadernados á la usanza del tiempo en que vivió el artista autor de la tabla. Tiene delante el glorioso santo una mesita, de traza singular, con pupitre en ambos lados y el de delante una suerte de armario donde se encuentran un candelero, una vasija al parecer de vidrio labrado, un reloj de arena y un tintero más que medianamente mazacote y muy sencillo, conforme lo fueron por entonces. Calados ojivales adornan este pequeño armario (véase la fig. 48).

Contadísimas son las dependencias de edificios góticos que hayan conservado íntegro el mueblaje del tiempo en que se construyeron, ni aun tratándose de los erigidos en las postrimerías de la décimaquinta centuria. Entre los pocos que pueden enseñar todavía una cámara completa ó poco menos por lo que respecta al ajuar, ha de contarse la iglesia de San Germán l'Auxerrois, en París. Su cámara ó sala del tesoro ha guardado intacto el mueblaje primitivo. Remóntase esta sala á la época de la construcción del pórtico – encima del que se halla situada – por Juan Gausel, maestro de la fábrica, de 1435 á 1439. Encuéntrase casi del todo revestido en sus paramentos por armarios de obra de carpintería, de excelente ejecución y guarnecidos con sus correspondientes herrajes. Los armarios de San Germán van montados sobre un banco cuyo asiento se levanta. Los batientes superpuestos á doble hilera recuerdan el armario de Noyón, pero carecen de pinturas y los decoran solamente goznes de hierro calado y cerraduras puestas sobre paño encarnado. Los herrajes de esta época por regla general no estaban enclavados en el mueble, sino simplemente aplicados sobre la superficie de las hojas ó batientes. Los herrajes calados de los armarios de que hablamos son de plancha de hierro forjado y tienen inscripciones relativas á San Vicente, bajo cuya advocación estuvo la iglesia en su origen. Por encima de los armarios corre una galería calada, formada por motivos de hojarasca ojivales. En los plafones aparecen pergaminos desenrollados, tema frecuentemente usado en las últimas décadas del siglo XV (fig. 69).

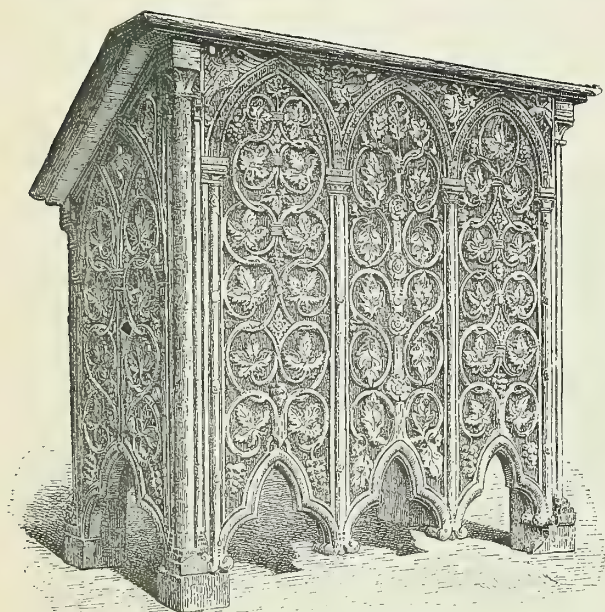


Fig. 71. – Reclinatorio gótico de madera tallada, siglo XV. Museo artístico industrial de Berlín

A semejanza de estos armarios se construirían los de las moradas particulares y otros muebles para distintos usos (fig. 71). Serían todos, no obstante, más sencillos por lo común, ya que los armarios domésticos se colocaban frecuentemente en dependencias que no se destinaban para recibo, y en los cuales, por lo tanto, era el ajuar sencillísimo. Si en usos profanos se daba con un armario decorado con talla y escudos y bien labrados herrajes, de fijo que se le destinaba á fines de cierto carácter público, como los de custodiar los papeles de un archivo, guardar caudales y joyas del común y otras cosas por el estilo. Podíase encontrar también en casas de ciudadanos de posición muy desahogada armarios decorados con relativo lujo, por haberlo querido desplegar en ellos el dueño para hacer ostentación de riqueza. No se olvide, con todo, que según más extensamente lo declararemos en otro capítulo, durante la Edad media, en todo el Renacimiento y aun en el siglo XVIII, las novias al casarse no aportaban al matrimonio armarios roperos, sino cofres ó arcones, en los cuales encerraban en uno los vestidos de seda y lana, más ó menos lujosos, según los recursos de la familia, y en otro la ropa blanca sahumada por medio del oloroso espliego, siendo muchas, muchísimas las novias que debían contentarse con una sola arca para todas sus galas.

Sólo por incidencia hemos mentado los bancos en este capítulo. A las iglesias hemos de acudir para encontrarlos que pertenezcan al siglo XV. Uno tiene en el claustro la iglesia catedral de Barcelona, que puede darse por modelo en su clase. Lo verá el curioso en una de las capillas del ala contigua á la calle del Obispo, notando en él la sencillez general de su traza y la riqueza del coronamiento formado por

ornamentación gótica muy elegante y fina por todo extremo. Este mueble produce en conjunto impresión gratísima. En Cluny se encuentra un banco de refectorio, surmontado por un dosel calado y con respaldo dividido en cuarenta y ocho plafones rectangulares, separados por contrafuertes en alto relieve. Las armas de Francia, sostenidas por un ángel con las alas desplegadas, ocupan los plafones principales del respaldo y se repiten debajo de tres relieves que representan la Coronación de la Virgen y dos profetas. Sostienen el dosel dos contrafuertes laterales, adornados por medio de figuras en bulto redondo, colocadas en hornacinas de carácter ojival. *Bancos de obra* y también *formas* en Francia se apellidaban los de esta clase, conforme hemos dicho antes, los cuales se construían para dos, tres y cuatro personas, en algunos casos para cinco ó seis, mas lo último raramente. Viollet-le-Duc dice que la *forma* es una suerte de banco ó sitial prolongado, en el que están marcados los compartimientos para cada persona, ó séase al modo de las sillerías de coro. Tal será la *forma* á la francesa ó quizás también á la manera de Alemania; mas de ella se distingue el *banco de obra*, que no tiene separación de asientos, aun cuando ésta se nota en el respaldo por medio de la ornamentación. A buen seguro que el expresado arquitecto francés no pudo reproducir ningún ejemplar de aquel mueble, llegado hasta nuestros días, cuando dió en su obra sobre el mueblaje una traducción, digámoslo así, de una *forma*, sacada del manuscrito de Herrade de Lansberg (véase la fig. 50) que posee la biblioteca de Estrasburgo, y que parece obra de tornería con finas incrustaciones ó labor de taracea, si la traducción es exacta.

VIII

Continúa el mueble en el siglo xv. – Algo sobre el mueblaje eclesiástico. – Las sillerías de coro. – La sillería gótica de la catedral de Barcelona. – Las sillerías alta y baja de Toledo. – La de Santa María del Parral. – La de la catedral de Burgos. – Las sillerías de coro en países extranjeros.

Para formar idea de lo que fueron los sillones y sitiales en el último siglo de la Edad media, sirven á maravilla las sillerías de coro, de las que existen preciosos ejemplos en todas las naciones y muy singularmente en nuestra España (fig. 72). Respetada la Iglesia en aquellos tiempos, disponiendo con frecuencia de importantes mandas, contando con bienes propios para atender debidamente al culto del Señor, pudo levantar los magníficos monumentos de arte que forman el coro de distintas iglesias en el orbe cristiano. Las catedrales españolas difieren en general de las de Francia y del Norte de Europa, debido á la circunstancia de que el coro se halla colocado en el centro de la nave central, con lo cual si bien desde algunos puntos del templo se interrumpe la visualidad, impidiendo ver el retablo mayor, en cambio aquel espacio cerrado ayuda al recogimiento, y con dilatar el momento de que el fiel, entrando por la puerta mayor, pueda descubrir el altar, se acrecienta el misterio que tanta impresión produce en el ánimo dentro de las iglesias ojivales. El coro en el centro de la nave es reminiscencia sin duda de las antiguas primitivas basílicas, como la de San Clemente de Roma, con la diferencia de que el *pluteus*, que en San Clemente tiene poco más de un metro, se convierte en muro alto en las catedrales españolas. Existe algún ejemplo de coro con cerramiento bajo en el centro de la nave, y á este propósito recordamos el de la iglesia del monasterio de Pedralbes que fundó la reina doña Elisenda de Moncada.

Por lo común, de los cuatro muros que deberían cerrar el coro sólo hay tres, quedando abierto el cuarto, frontero al retablo mayor, aunque resguardado por una verja, que á su vez prestaba ocasión á los rejeros para hacer gala de su inventiva y destreza. Arrimados á las otras tres paredes por el interior, se hallan las sillas que constituyen el coro, y que son en mayor ó menor número, según el de los capitulares y prebendados que contaba cada catedral ó colegiata. Por lo regular, forma el conjunto de la *sillería de coro* una doble hilera de asientos, ó sea la inferior, reducida á grandes sitiales separados por anchos brazos, y



Fig. 72. – Fragmento de talla de una sillería de coro de Alfonso Berruguete, siglo XVI. Museo provincial de Valladolid (de fotografía)

la superior, dispuesta también de un modo semejante y teniendo cada silla el asiento auxiliar puesto debajo del ordinario, á que se ha llamado *misericordia.* Esta hilera de sillas va coronada por doseletes ó marquesinas en armonía con el estilo adoptado en la obra por los artífices que la llevaron á cabo, quienes según costumbre, raras veces interrumpida, de pasados siglos, no la labraron ajustándose al estilo arquitectónico de la catedral, colegiata ó iglesia conventual en donde la pusieron, sino al modo de su época, conforme con las líneas, cánones y gusto entonces dominantes.

Dice el erudito D. Juan Facundo Riaño que los primeros ebanistas ó tallistas en madera que trabajaron en España vinieron, sin disputa, de Flandes ó de Holanda, á juzgar por el decidido carácter germánico de las figuras y de la ornamentación, y además por la frecuente mención que se hace en códices y escrituras de maestros extranjeros. Añade, empero, que esta industria artística tomó pronto carta de naturaleza en nuestro país, de modo tal, que los artistas españoles igualaron á los otros y en no pocos casos les aventajaron. El aserto del Sr. Riaño de haber venido á la península escultores tallistas, entre otros muchos datos que lo comprueban, se confirma por el hecho de que fuesen dos alemanes quienes labraron las esbeltas y afiligranadas sillas del coro de la catedral de Barcelona. Miguel Loquer se llamaba el maestro y Juan Frederic el discípulo suyo, que en 1483 hicieron aquellos primorosos y ricos doseletes que cobijan las sillas, las cuales son de traza muy sencilla en el resto, como solían verificarlo los tallistas de las centurias décimacuarta y décimaquinta de nuestra era. Es imposible pedir mayor suntuosidad dentro de líneas más correctas y casi podríamos decir severas. Parece caso sobrenatural que aquellos pináculos, calados en todas sus partes, finos, delgados, hasta semejar trabajo de hadas, puedan mantenerse en pie, desafiando la pesadumbre de los siglos y, muy al contrario, siendo ejemplo patente de robustez y firmeza. ¡Qué hermosa perspectiva ofrecen la serie de remates de la sillería de que hablamos! ¡De qué modo la luz atraviesa por entre sus trepadas labores! ¡Cómo parecen encajes multicoloros cuando los rayos de las vidrieras caen sobre ellos á determinadas horas del día! Estos remates se construyeron con posterioridad á las sillas, las cuales, según hemos dicho, son de traza más humilde, aunque elegantes, debiéndose á Matías Bonafé, que se ocupó en construirlas en el año 1457.

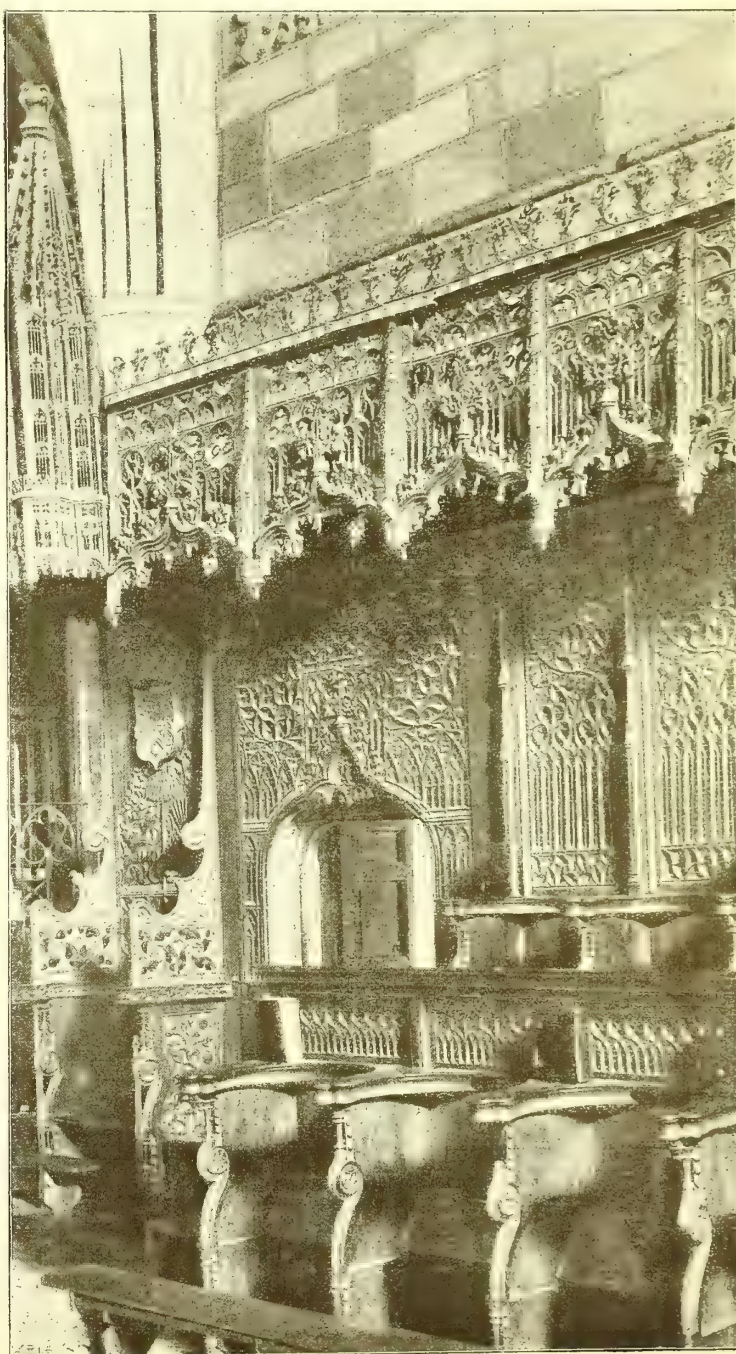


Fig. 73. – Sillería del coro del convento de Santo Tomás de Avila, siglo XV (reproducción fotográfica)

Los respaldos de las sillas del coro de Barcelona tienen un decorado de fecha algo posterior á la de su construcción, pero que armoniza con ellas admirablemente porque todavía se halla inspirado por el sentimiento artístico del siglo XV. En 5 de marzo de 1519 el emperador y césar Carlos V, entonces solamente rey de

España, quiso celebrar en la catedral de Santa Cruz y Santa Eulalia Capítulo general de la Orden del Toisón de Oro. Celebróse, en efecto, el Capítulo, presentando uno de los espectáculos más brillantes que hubiesen visto en la seo los ciudadanos de Barcelona. Ricamente adornado el coro de terciopelo carmesí, pasaron á ocupar sus sillas reyes, príncipes y próceres que acudieron de todos los puntos de Europa. Allí recibieron el preciado collar de la ínclita Orden Cristerno, rey de Dinamarca, y Segismundo, rey de Polonia, viniendo tras de ellos la flor de los guerreros de España y lo más distinguido que en armas y blasones tenían las cortes extranjeras. Para memoria de esta augusta fiesta, el monarca que la presidió y todos los asistentes quisieron dejar sus escudos de armas en el respaldo de la silla del coro que respectivamente ocuparon. Esta decoración existe aún en el día perfectamente conservada, y es sin disputa gala y ornamento de aquella espléndida sillería. Los escudos se hallan trazados con cierta magnificencia que tiene algo del arte del Renacimiento y á la vez con la donosura de líneas peculiar á la pintura decorativa del siglo XV. Merced á estos escudos, la relativa pobreza de las sillas, en comparación con los doseletes, resulta suavizada, produciendo un conjunto de una armonía embelesadora.

Notable ejemplo de sillería gótica es la del convento de Santo Tomás de Ávila (fig. 73), de traza grandiosa, rica sin ampulosidad y en donde los Reyes Católicos dejaron marcado su escudo. Otros tipos de la misma época podríamos señalar en nuestra patria; pero descrito ya el que tenemos por superior modelo, no creemos necesario detenernos en los demás. Vayamos siguiendo las vicisitudes que al través de los tiempos experimentaron las sillerías de coro en tierra española, y para ello hablaremos ahora de la soberbia sillería que posee la catedral de Toledo. Oigamos para el caso lo que dicen dos autoridades en la materia, los Sres. D. José María Quadrado y D. Vicente de la Fuente.

«Si á la magnífica cerca – escriben – levantada bajo el generoso impulso del obispo Tenorio, debía corresponder una sillería de aéreos pináculos y de gótica esbeltez, lo que pudo perder por este lado la prolija obra, cuyo comienzo se retardó todavía más de un siglo, ganólo indudablemente en la perfección de los relieves y esculturas, merced al rápido progreso que desplegaron las artes entretanto. Despuntaban ya en ellas los primeros albores del Renacimiento, cuando en 1494 maese Rodrigo emprendió la sillería *baja*, dispuesta en tres alas sobre la grada inferior del coro; y la reciente conquista de Granada, que no menos que el valor de los guerreros inflamaba entonces el entusiasmo de los artistas, prestó heroico asunto á los bellos relieves esculpidos en sus respaldos. Sangrientos y encarnizados combates; tremendos asaltos de plazas y castillos, cuyos nombres grabó el escultor allí mismo como para responder de su exactitud histórica; los episodios, en fin, más notables de aquella epopeya contemporánea, sucédense en número de más de cincuenta, tantos como los asientos, con animación en los grupos, energía en las actitudes, propiedad en los trajes y expresión en los rostros, muy superiores á su época, la cual apenas se trasluce de vez en cuando en los angulosos pliegues y rigidez ó desproporción de las figuras. Y harto se comprende que no parecieran impropias de aquel recinto de oración y paz las belicosas escenas de una guerra eminentemente religiosa, cuando entre los minuciosos ornatos, vertidos á manos llenas sobre los brazos, frisos y reversos de cada asiento, no temió el cincel fecundo sembrar horribles monstruos y malignas y aun profanas caricaturas, aliando, según el espíritu de la Edad media, lo bello á lo deforme, la sátira al poema, lo bufón á lo caballeresco (1).»

(1) Las tres primeras sillas del ala derecha, llamada también de la epístola ó del arzobispo, carecen de leyendas que señalen los combates ó plazas representados en ellas. Siguen luego Altora, Melis, Xornas, Erefan, Alminia, Baza, Málaga por dos veces, Salobreña, Almuñecar, Comares, Beles, Montefrío, Moclín, Illora, Loja, Cazarabonela, Coyn, Cartama, Marbella, Ronda, Setenil, Alora y Alhama. Los nombres de las sillas del lado del evangelio ó del deán, excepto algunas que no los tienen, son Nixar, Padux, Vera, Huéscar, Guadix, Purchena, Almería, Rión, Castil de Ferro, Cambril, Zagani, Castul, Gor, Canzoria, Moxacar, Vélez el Blanco, Gurarca, Vélez el Rubio, Soreo, Cabrera y Alminia. Costaron las cincuenta y cuatro sillas de la sillería baja de 700.000 á 800.000 maravedises, contando una partida de 122.940 que se dieron al entallador maese Rodrigo á cuenta de los doce asientos fronteros del coro. Como se ve, los relieves de la sillería baja de Toledo constituyen datos preciosísimos para precisar y documentar bien la historia de la guerra de Granada.

«Las artes – prosiguen los Sres. Quadrado y de la Fuente – siguieron remontándose en alas de la restauración italiana; y en 1539, cual si hubiese esperado á que llegaran al apogeo de su perfección, propuso un certamen el inteligente Cabildo toledano para que en la sillería alta del coro que restaba todavía por hacer, dejasen consignado un esfuerzo de su pujanza. Solos quedaron entre sus competidores Felipe de Borgoña y Alonso Berruguete, hijos aquél de Juan y éste de Pedro, artistas ambos que á principios del siglo habían llenado de obras suyas la catedral; y reconociéndose iguales en destreza y brío, partieron al campo como buenos justadores (fig. 74). Bajo un plan convenido de antemano emprendió Borgoña el lado izquierdo del coro, desde la silla arzobispal que en el fondo ocupa el centro, y Berruguete el opuesto lado, labrando en poco más de tres años sus treinta y cinco asientos cada uno. Lucharon entonces, como advierte la inscripción, los ingenios de los artistas y lucharán siempre los juicios de los espectadores. Gallardos son los arcos platerescos y preciosas las columnas de jaspe, cuyos espacios llenan las sillas altas, acabados aunque menos copiosos que en las bajas los menudos adornos de sus brazos y respaldos, rico, en fin, el segundo cuerpo de mármol que corre encima del arquitrabe con sus nichos en figura de concha y sus columnitas abalaustradas; pero la gloria, el triunfo especial de ambos artistas está en las grandiosas figuras, en los exquisitos relieves que en el fondo de cada arco y en el tablero correspondiente á cada silla representan, los del frente del coro, á los apóstoles, y los laterales, á santos de la Ley Nueva y á personajes de la Antigua; su gloria está en las inimitables estatuas de alabastro colocadas en aquellos nichos, donde revive, en cierto modo, la serie de los ascendientes de Jesucristo hasta el primer hombre, remontando de los pontífices á los reyes y de éstos á los patriarcas. Si en presencia de las obras intenta el curioso decidir la ardua contienda entre los autores, sólo después de maduro examen observará en las de Berruguete predominante la energía, en las de Borgoña la gracia y la suavidad; en aquéllas más poderosa musculatura y actitudes más atrevidas, en éstas más redondeadas formas y más apacible gentileza; en los ropajes del uno más propiedad histórica y sabor antiguo, en los del otro más riqueza artística y un completo estudio de los trajes contemporáneos, que si bien revestidos sin distinción á personajes de remotas épocas, se nos transmiten exactamente merced á este feliz anacronismo. Pero mientras existan partidarios de lo bello y de lo sublime, de la elegancia y de la fuerza, y el contraste de ambos caracteres aparezca desde luego en toda comparación de genios eminentes, manteniendo los votos en equilibrio, la disputada preferencia entre los dos escultores del célebre coro quedará sin resolver y la palma sin adjudicar.»

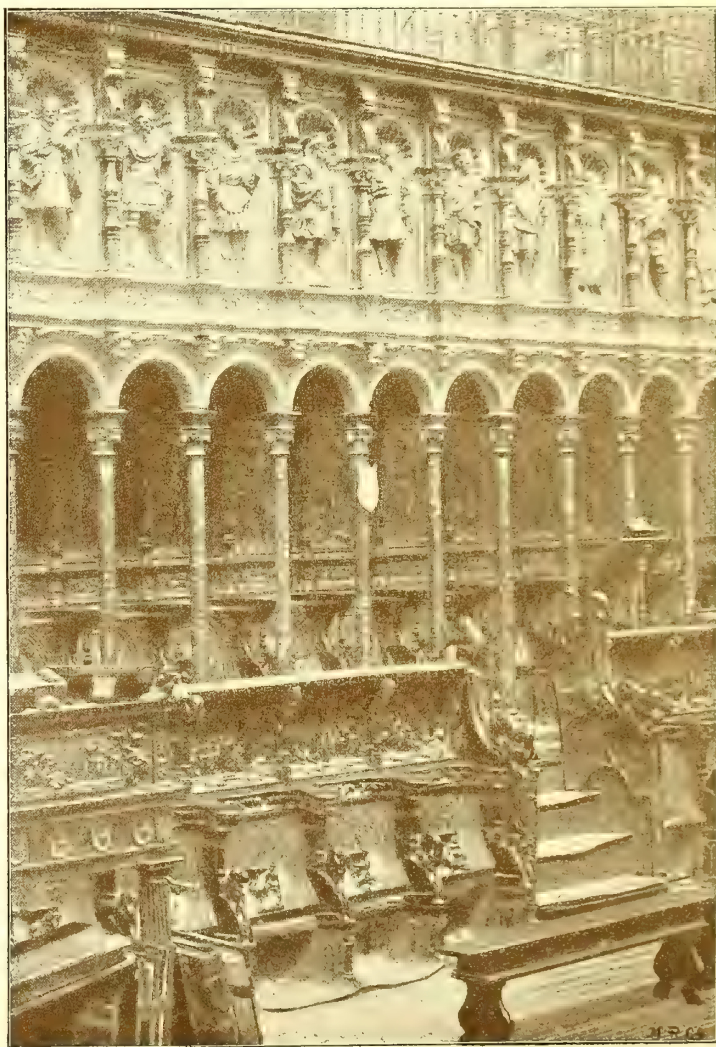


Fig. 74. – Sillería del coro en la catedral de Toledo, principios del siglo XV

Despídese ya el arte gótico de la ebanistería en el coro alto de Toledo que labraron Borgoña y Berruguete (figs. 75 á 77). La gravedad medieval descúbrese todavía en los bajos relieves con batallas y asedios de ciudades, pues las figuras tienen aún la tiesura, con la majestad escultórica de los tiempos ojivales, según lo hacen notar los Sres. Quadrado y de la Fuente. Asoma ya, empero, el arte del Renacimiento, el cual se descubre

en diversas partes y detalles, mas no alcanza aún la gallardía propia de nuestro sin par estilo plateresco. Bien sabrán nuestros lectores que así se llamó el que durante el siglo XVI dejó en España preciosos monumentos en la arquitectura y en las artes suntuarias, en el cual dentro de las líneas capitales del arte gótico se empleó la decoración inspirada en la antigüedad griega y romana, y que se llamó plateresco por haber sido los primeros en emplearlo en cruces, custodias y relicarios los plateros de Sevilla y de Toledo Juan de Arfe y Villafañe y los dos Becerriles. Ejemplar precioso del estilo plateresco en el mobiliario eclesiástico es, á nuestro leal saber y entender, la sillería del monasterio de padres Jerónimos del Parral, en Segovia, que fundó el poderoso D. Juan Pacheco, marqués de Villena, sillería que ahora puede examinar el curioso en el Museo Arqueológico nacional, en Madrid, después de haber estado en la iglesia de San Francisco el Grande, donde quedó una parte. Encanta la elegancia de aquellos sitiales en los cuales el arte español del siglo XVI desplegó el primor más exquisito, y asombra el de artífices artistas que en aquella centuria florecieron en todos los reinos de España, ya que al tratar de averiguar quién labró la sillería del Parral nos encontramos con que la hizo en 1526 el entallador Bartolomé Fernández, uno de los muchos que tallaron entre nosotros la madera con tanto ingenio como destreza. Era este Fernández segoviano, y se obligó á ejecutar toda la sillería, pilares, respaldares, coronación «y otras cosas, todo de nogal, de imagen de media talla,» por precio de trescientos mil maravedises. En los testeros de las sillas hay preciosos relieves de lindísimo dibujo, y mientras en las bajas aparecen pasajes del *Apocalipsis* de San Juan, en que se ve también la inventiva y gallarda mano del entallador, en las altas existen diversas imágenes, entre ellas las de San Frutos, San Roque, San Sebastián, San Esteban, San Agustín, San Lorenzo, Santa María Magdalena, Santa Agueda y Santa Inés. Todas ellas son imágenes de media talla, como lo rezaba el contrato que firmó Fernández. Respeto inspira aquella procesión de santos, en los cuales, sin faltarles la piadosa majestad de las esculturas cristianas de la Edad media, se encuentra una mayor corrección de forma, más verdad en el estudio del cuerpo humano y en el plegado de las vestimentas, y en las actitudes y rostros un sentimiento más dulce que el puesto por los imagineros medievales en sus mejores bultos. Algunas de las imágenes de la sillería del Parral sufren comparación con lo mejor que ha producido la escultura plateresca, y por lo que toca al conjunto de la sillería difícilmente podría encontrarse otro que se le igualara y cuanto menos adelantara. Las esbeltas columnitas de marcado aire plateresco que separan las sillas, los respaldares con las imágenes de que hemos hablado, el gracioso cornisamento con que acaba toda la sillería y la calada crestería con que remata y que recuerda los edificios mejores en el estilo, como el palacio del conde de Monterrey en Salamanca y la iglesia de la Santa Cruz en Toledo, son otros tantos primores de la mencionada obra y otros tantos elementos que proclaman con elocuencia el alto punto á que llegó el arte en España durante la primera mitad de la décimasexta centuria, y que hoy reconocen los críticos más perspicaces y más severos de ambos continentes. Un trabajo de ebanistería de esta clase, y lo mismo decimos de las sillerías que enriquecen los coros de las seos de Barcelona y Toledo, hubo de ejercer necesariamente marcado influjo en todas las obras similares que se ejecutasen por aquellos tiempos, no sólo en las mentadas ciudades, sino también en las comarcas y reinos donde se hallan y aun en más lejanas tierras, merced al comercio que existía entre todas las de la península. Por consecuencia, sillones y sitiales para usos más profanos, hasta para menesteres domésticos, presentarían en más de un caso marcada semejanza con aquellas sillerías, aun cuando, conforme es de suponer, estuviesen muy distantes de su riqueza y magnificencia. Es lo cierto que así el estilo ojival, según ya lo hemos dicho, como el plateresco, se extendieron á todas las manifestaciones de las artes suntuarias, con lo cual dicho se está la cabal armonía que hubo de notarse, y en parte todavía se nota, entre el edificio construído y cimentado y los muebles, los objetos litúrgicos de orfebrería, la vajilla en los palacios y casas y todo cuanto entra en el dominio de las artes suntuarias.

Antes de dejar este particular por lo que toca á España, cúmplenos hacer mención de otra sillería que

aun cuando no se iguala del todo con las de la catedral de Toledo y del monasterio del Parral, no deja de ser una verdadera obra maestra del Renacimiento. No sentirán nuestros lectores que les digamos algo de la sillería del coro de la catedral de Burgos, que es la obra á que aludimos, la cual en gentileza compite con las demás del propio estilo, teniendo una elegancia superior acaso á la que resplandece en las descritas anteriormente. Las bellezas artísticas que en ella se descubren cuando se la examina con detención, la hacen digna de ser colocada entre las creaciones insignes del arte plateresco. La trazó el famoso escultor maestro Felipe Vigarni, de Borgoña, en los primeros años del siglo XVI, y él mismo la ejecutó en gran parte con la pericia que le dió tan merecido renombre en nuestra patria y fuera de ella. Hay quien opina que á mediados del citado siglo trabajaron en aquella sillería los escultores Simón de Bueras, Esteban Jaques y un tal Sabugo, mientras el diligentísimo Sr. Martínez Sanz, que con tanto cariño ha investigado todo cuanto toca á la catedral de Burgos, dice que no consta que los últimos tallistas labrasen el testero de la sillería y sí solamente que trabajaron en la definitiva traslación de ella desde la capilla mayor adonde fué llevada por Vigarni en 1527, por orden del Cabildo, al lugar en donde se encuentra en el día, lo cual hubo de verificarse desde el año de 1552 al de 1557. Poco, empero, hace esto al caso del valor artístico que tenga la referida obra, ni tampoco á la intervención que en ella tuviera Felipe Vigarni, que siempre hubo de ser muy principal.

Constitúyenla en conjunto hasta ciento tres sitiales de nogal, de los que corresponden cuarenta y cuatro á la parte baja, destinada á los capellanes, y cin-







Figs. 75 á 77. – Detalles de la sillería del coro en la catedral de Toledo, por Alonso Berruguete (de fotografía)

cuenta y nueve á la alta, reservada á los capitulares. Estas últimas se hallan coronadas por una especie de dosel corrido, labrado por manera idéntica á la empleada en las sillas y que se adelanta sombreándolas y sirviéndolas de reparo. Forman este dosel sendos plafones ó tableros correspondientes á las sillas, separados por estatuitas á modo de cariátides. En los tableros hay representados pasajes del Viejo Testamento y las estatuitas que los separan son de profetas y santos de la Ley Antigua y de la Nueva, las sibilas, etc., delicadamente labrados. No menos delicada es la labor de los respaldos de los sitiales, formados por un bajo relieve que remata en pechina, según uso muy extendido en el siglo XVI, y con un friso decorativo en la parte más alta, separando cada una de las sillas una columna estriada con base tallada de ornamentación plateresca. Por temas de estos relieves adoptó Vigarni pasajes del Nuevo Testamento, misterios de Nuestra Señora y pasos del martirio de algunos santos. «Laboreados caprichosamente los pasamanos de las sillas – dice el Sr. Amador de los Ríos, discreto historiador de Burgos y concienzudo apreciador de sus monumentos, – hállanse los asientos enriquecidos por muy preciadas incrustaciones de boj, obra notable de taracea, la cual, siguiendo en el siglo XVI las tradiciones de la precedente centuria, había de degenerar más tarde, en el XVII, al punto que acreditan no pocos monumentos de la escultura y de la carpintería. Bien dibujados y sentidos, representan estos exornos, ora desnudos genios, ora niños alados, ya jarrones flanqueados de sátiros ó de bichos, ya otros distintos motivos de ornamentación que acreditan la mano del artista por quien fueron ejecutados y proclaman las excelencias artísticas de aquella gloriosa era del Renacimiento, que debía terminar por las innovaciones del severo Herrera y los extravíos de Bramante y de sus imitadores. No puede por su parte – continúa – exigirse en los relieves de los respaldos de las sillas y en los del coronamiento mayor perfección ni sentido; pues si bien los asuntos, como de carácter religioso, debieron acomodarse, por lo que á la composición se refiere, á los patrones comúnmente admitidos para este linaje de representaciones, el dibujo y la ejecución en ellos es verdaderamente digno de elogio, distinguiéndose por la naturalidad de las figuras, el partido y plegado de los paños, y algunas veces, aunque no siempre, por las perspectivas.» (Fig. 78).

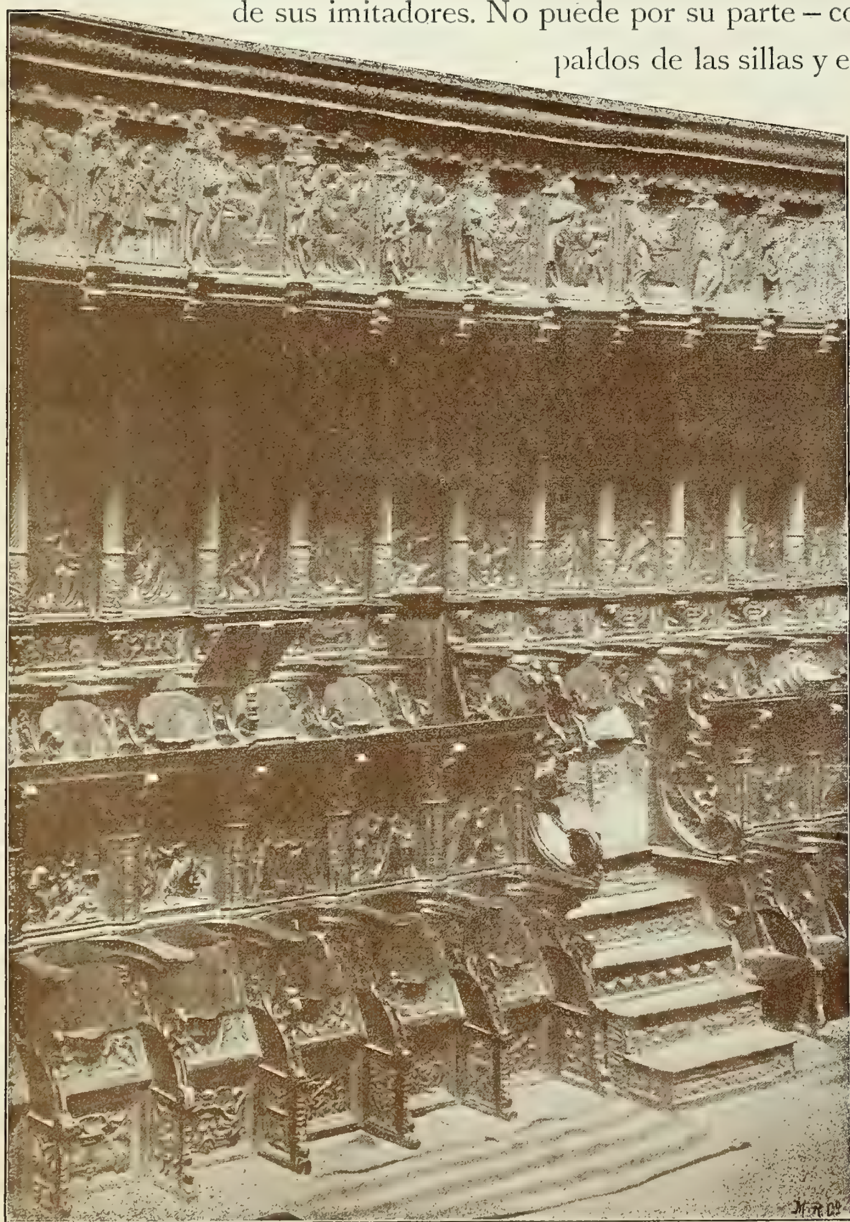


Fig. 78. – Sillería del coro en la catedral de Burgos, principios del siglo XVI (de fotografía)

Mucho más podríamos añadir acerca de las sillerías de coro en España, citando también la de la seo de Zaragoza (fig. 79); pero cuanto va expuesto basta para dejar bien probada la colosal riqueza que poseemos en este concepto. Bien saben, con todo, nuestros lectores que estos trabajos del arte y de la industria no quedaron limitados á nuestro país en los siglos XV y XVI, puesto que los poseen también magníficas iglesias de Francia, Italia y de otras naciones. «Francia – dice M. Champeaux – ha conservado una serie de obras en madera, en las cuales

se nota la introducción de una ornamentación nueva, de la que habíamos visto los comienzos tímidos en el siglo XIV, ornamentación que no se reducía á pedir los motivos á la flora de la comarca. En adelante los carpinteros, sin abandonar el sistema de sus antepasados, trabajan de escultores y ponen en los plafones de las obras que ejecutan bajos relieves y estatuas que se convierten en los temas principales del conjunto arquitectónico.» Una de las sillerías de coro más interesantes, entre las que existen en Francia, es la que posee la catedral de Saint-Claude, hecha en 1455 por Juan de Vitry para la abadía de que dependía entonces la iglesia. Hay doble hilera de sillas, como en los coros españoles, que producen bello efecto, aun cuando algunas hayan sido mutiladas. Los respaldos tienen bajos relieves que representan profetas y sibilas. Figuras en bulto redondo terminan las columnitas que separan cada plafón, viéndose otras estatuitas entre los florones de la galería que forma el coronamiento de las sillas. Los doseletes se componen de una serie de bovedillas que se apoyan en los respaldares. A los lados van puestos bajos relieves con escenas religiosas é imágenes de apóstoles de muy regular dimensión y de un desempeño algo rudo. «Es menos importante que la anterior – escribe el mismo autor que antes hemos citado – la sillería de la iglesia de Flavigny (Cote d'Or), pero ofrece la particularidad de que los doseletes se presenten como bóvedas muy elevadas. La obra de esta índole – continúa, – acerca de la cual poseemos noticias exactísimas, se encuentra en la catedral de Rouen. La dirección de este importante trabajo que requería nada menos que ochenta y seis bajos relieves principales, había sido confiada al maestro carpintero de Rouen Philipot Viart, quien tomó por colaboradores á Lorenzo de Ipres y á Pablo Mosselmín. Solicitó también la ayuda de Gillet de Castel, llamado *Hamine*, y Hennequín de Amberes, quienes se ajustaron á los dibujos del maestro. Encontrando el Capítulo en 1465 que la obra languidecía, envió á Guillermo Bachet *huchier* á la Picardía y á la Flandes con encargo de que trajese artífices hábiles para abreviar la obra de la sillería. Hoy día sólo se puede formar una idea incompleta de este conjunto, que exigió doce años de trabajo y un gasto de ocho mil libras, puesto que han desaparecido los respaldos y los doseles, que constituían la parte más rica de la decoración.»

En Italia ha de contarse con un factor de gran importancia en todo el mueblaje, el cual, como es de suponer, debía alcanzar lo mismo á los muebles civiles que á los eclesiásticos. Dijimos ya que en aquella península se había aplicado, como en ningún otro país, la pintura á la decoración de muebles, aserto que más adelante tendremos ocasión de confirmar ampliamente.

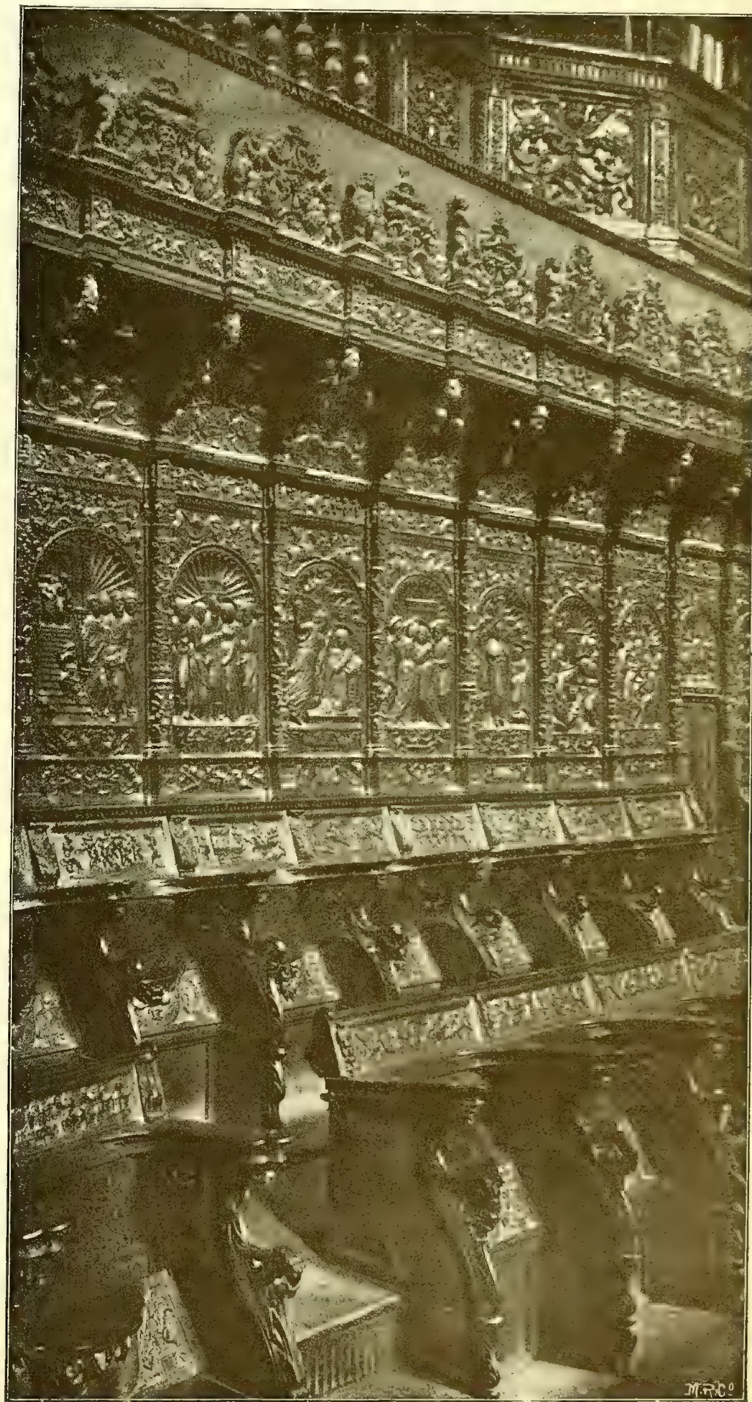


Fig. 79. – Sillería del coro en la seo de Zaragoza, siglo XVI (de fotografía)

La policromía, empero, adquirió allá nuevo aspecto en el ajuar de las habitaciones y en los sillones y sillerías de las iglesias, acaso debido á la importancia que el mosaico tuvo en su arquitectura. Los productos del Oriente persa y de Constantinopla, emporio de la civilización en los primeros siglos de la Edad media, eran desembarcados en los principales puertos de Italia por las naves que en ellos anclaban de continuo. La antigüedad, conforme lo hemos dicho en otra ocasión, nunca perdió del todo sus fueros en aquellas comarcas. De la antigüedad tomó Constantinopla el empleo del mosaico para el revestimiento de sus templos, sistema de decoración que emplearon las basílicas é iglesias de Roma y otras de distintos puntos, entre ellas la de San Vital de Ravena, que es acaso la iglesia occidental en donde mejor aparece la influencia del Oriente. Todos los templos á que aludimos tienen los ábsides y los paramentos de sus naves cubiertos de preciosos mosaicos, con innúmeras figuras y fondos de oro ó de azul que producen imponente impresión en el visitante. El mosaico, según opinión de perspicaces arqueólogos, hubo de ejercer viva influencia en el ánimo de los artistas y artífices italianos. Seducidos éstos por el efecto de los cubos de esmalte, con los que se hallaban revestidas algunas fachadas de catedrales, lo propio que su interior y las columnas retorcidas de los claustros, etc., quisieron imprimir idéntico aspecto á las obras de carpintería y de ebanistería que ejecutaban para decorar aquellos edificios. Lográronlo por medio de la incrustación de trocitos de maderas de distintos colores, es decir, transportando el mosaico desde la pared al mueble y empleando en él madera en vez de piedra y vidrio. Este procedimiento, usado desde tiempos antiguos, se advierte claramente en los primeros ensayos del mosaico en madera, al cual se dió más tarde el nombre de *tarsia* y el de *intarsiatori* á los artífices que lo ejecutaban. Ha habido con todo en Italia tallistas ó imagineros de grandísimo talento, cosa que no podía dejar de suceder, dados los insignes escultores que florecieron en dicho país, singularmente en los siglos XV y XVI. La mayor parte de los *intarsiatori* prefería, empero, ocuparse en la fabricación de muebles pintados y dorados ó adornados de taracea en madera de color.

Sin perjuicio de dedicar en otra ocasión nuevos párrafos á los *intarsiatori*, diremos ahora, porque hace al caso en el punto especial que tratamos, que aquellos artífices artistas, más ganosos de celebridad de lo que lo fueron los modestos imagineros y carpinteros de la Edad media, tuvieron buen cuidado de firmar sus obras, muchas de las cuales existen todavía. Estas inscripciones revelan que no fué sólo la Toscana el lugar en donde se desarrolló el expresado arte, sino que también lo practicaron, y muy particularmente, monjes de la Lombardía y de la alta Italia. Fray Juan de Verona – escribe M. Champeaux, de quien tomamos estas noticias – hizo los trabajos en madera del coro y de la sacristía de Santa María in Organo de la referida ciudad; fray Gabriel, asimismo de Verona, una parte de las sillas de la catedral de Siena, siguiendo los dibujos de Bartolomé Negroli; fray Vicente della Vacche, otro veronés monje olivetano, ha dejado su nombre en cuatro plafones que representan vasos y ornamentos sagrados y que decoraron los armarios de la sacristía de San Benedetto Novello en Padua, plafones que posee actualmente un coleccionista francés. Fray Damiano enriqueció en 1551 la sillería del coro de la catedral de Bolonia con asuntos pintados á dos solas entonaciones, en *grisaille*, de un soberbio carácter y en los cuales mostró ser tan diestro pintor como era hábil ebanista. Al mismo fraile se le había confiado por la familia de Urfé algunos años antes, en el de 1548, la sillería de la capilla que hay aún en el castillo de la Bastie, cerca de Saint-Etienne. El retablo de esta capilla, obra del mismo artista, lleva la siguiente inscripción: *Fra Damianus Bergomes ordinis predicatorum faciebat MDXLVIII*. Había ejecutado igualmente el coro de San Esteban en Bérgamo, poniendo en él cuadros de taracea, con temas sacados de las composiciones de Rafael. La catedral de Asís ha trasladado hace pocos años á la sacristía la sillería de coro que había hecho en 1501 Domenico de San Lorenzo, y que constituye una obra interesante y de superior carácter con labor mixta de talla y de taracea, ya que los plafones de la última clase van rodeados de preciosa hojarasca y rematan en un baldaquino con frontones de la más espléndida ornamentación. La misma iglesia

de Asís posee una sillería de un estilo sobrio que tiene la inscripción: *Opus Apollonii de Ripa Transone completum de mense aprilis* 1471. Forman una numerosa legión los artistas de nombre más ó menos sonado que en Italia se ocuparon en labrar toda clase de obras de madera para las iglesias y también para los palacios, desde las puertas de las *stanze* del Vaticano, hechas con sujeción á los dibujos de Rafael, y la sillería de la capilla del palacio público en Siena, inspirada por Tadeo di Bartolo, hasta los talleres modernos y los contemporáneos, que no han cesado de trabajar en un arte para el cual han demostrado los italianos que poseían aptitudes especiales. Y esto que ocurre en Italia pasa en España también, aunque en grado inferior, y otro tanto puede casi decirse de los principales países de Europa. En nuestro país, como lo hemos afirmado antes, asombra la cantidad de madera que se talló con sin igual pericia y donaire durante los siglos XV, XVI y XVII, singularmente en el estilo llamado plateresco, que pobló las iglesias de imágenes llenas de vida y de sentimiento cristiano, de frisos dibujados con sin par gentileza y labrados con holgura y con primor en repetidos casos, de bajos relieves que revelan la más asombrosa inventiva en sus autores, ya estén cuajados de figuras, ya llenos de una ornamentación exuberante y de columnas, peanas, frontones y otros miembros arquitectónicos enriquecidos asimismo con todo cuanto pueda crear la imaginación más brillante. Todo esto aparece singularmente en el mobiliario eclesiástico, mas de él trasciende al civil ó profano, de donde el que los muebles que entonces se veían en la morada del prócer, en la sala de cofradía ó gremio, en la casa modesta del menestral y artesano, tuviesen también, en mayor ó menor grado, la galana ornamentación que se encuentra en las más fastuosas sillerías de coro. Por este motivo les hemos dedicado los párrafos que contiene este capítulo, además de haberlo hecho por considerar que forman una página muy importante y muy interesante de la historia del mueble.

IX

ARQUETAS Y COFRECILLOS. – ¿Qué dicen acerca de este mueble los autores antiguos? – Muchos de los que existen en España son preseas tomadas á los moros. – Donaciones á las iglesias. – Su clasificación por estilos y materias. – Arquetas de orfebrería en los siglos x, xi y xii. – Arquetas de las catedrales de Astorga y Gerona. – Arquetas de marfil ó hueso. – El arte muslímico en estos objetos. – Arqueta de San Isidoro de León en el Museo Arqueológico nacional. – Arqueta arábiga de Pamplona. – Idem de Santo Domingo de Silos en el Museo provincial de Burgos. – La arqueta de Palencia. – La del rey D. Martín en la Real Academia de la Historia.

Dedicamos capítulo aparte á la especialidad ó especialidades que reza el epígrafe por la importancia que tienen en la historia suntuaria religiosa y civil, y porque, agrupando aquí lo más interesante, podremos prescindir de la misma materia en capítulos sucesivos ó hacer á lo sumo menciones exclusivamente pertinentes á cada caso. Antes hemos dicho ya algo respecto de las arcas y cofres que se labraron en los siglos medievales, hasta el xv, formando parte del ajuar de las habitaciones, así en los castillos y palacios de los señores como en las humildes moradas de los pecheros. El siglo xv y el xvi fueron los que dieron mayor desarrollo á las arcas, arcones y cofres, de lo cual resultaron muchas variedades que daremos á conocer con la extensión que demanda cada una de ellas. La *arqueta*, nombre que suelen dar los arqueólogos á la caja para guardar reliquias ú otras cosas santas y también joyas, es diminutivo de arca por ser una reducción de ésta, así como el *cofrecillo* lo es de cofre por ser el mismo mueble en pequeño tamaño. El haber servido las arquetas desde los orígenes de la Iglesia casi para fines determinadamente religiosos, la circunstancia de que en ellas se custodiaran reliquias de venerados santos, ha sido causa de que se las haya mirado siempre con respeto – singularmente en los países católicos, – de que se las haya preservado de todo ultraje y de que en consecuencia hayan llegado muchas hasta nuestra época en un estado de conservación muy recomendable. Por los mismos tiempos – aludimos ahora á los primeros siglos de la Edad media – en que se fabricaron arquetas ó cofrecillos para guardar reliquias, se construyeron también sin duda alguna arcas y cofres, conforme antes lo hemos indicado; pero como formaban parte del ajuar, no se las miraba con ningún respeto, y por lo tanto no había empeño en conservarlas, esto aparte de que el uso mismo á que se las destinaba acarreaba su destrucción en breve plazo de tiempo. Compréndese bien que una arqueta – y hasta un cofrecillo para joyas – encerrada siempre en un armario ó bien fuera del alcance de las manos de todos, permaneciese incólume ó casi incólume por años y por siglos. Esto ha ocurrido con los mueblecillos de que hablamos, de modo que no pocos de ellos han llegado á nosotros casi destruídos, no por el desgaste, sino por las reformas ó adiciones que gentes ignorantes hicieron en los mismos, en épocas en las cuales no se daba la menor significación á la antigüedad ni al carácter arqueólogico de los objetos. De las arquetas, pues, hablaremos antes de hacerlo de las arcas, arcones, cofres y cofrecillos.

De antiquísima fecha existen arquetas en España. Al siglo ix se ha sostenido que pertenece la llamada *Arca de las Reliquias* en la Cámara Santa de Oviedo, que es en realidad una arqueta relicario. Las cinceladuras que hay en sus cuatro caras revelan, con todo, un arte más adelantado que el del siglo ix, y por lo mismo dan motivo para opinar que fuese construída en época posterior. La tradición la hace aún más antigua de la novena centuria, puesto que el obispo de Oviedo D. Pelayo cuenta, ingiriéndolo en las crónicas, que á principios del siglo vii, por temor á los persas que amenazaban la Palestina, fué traída de

Jerusalén al Africa una arca, labrada por manos de los discípulos de los apóstoles y llena de venerandas reliquias y de santas memorias. Del Africa, invadida entonces por los árabes, fué el arca traída á la costa de España, de donde peregrinando llegó á Toledo, y allí permaneció hasta que ocuparon aquella ciudad los sarracenos. Puesta á salvo por algún prelado ó por el mismo rey Pelayo, halló asilo en Asturias, en las grutas primero y después en tabernáculos ó tiendas. Sea lo que fuere de la verdad de estos asertos, opinan los doctos que se han ocupado en este particular, que el arca, tal como hoy existe, no pudo ser construída en el reinado de Alfonso II *el Casto*, sino en otro muy posterior, que es de suponer fuese el de Alfonso VI, según lo indica el nombre de su hermana Urraca, contenido en la inscripción de la cubierta. Mide el *Arca de las Reliquias* seis pies de largo por tres de ancho y otros tantos de alto, y está revestida toda de chapas de plata sobredorada. En sus orlas lleva caracteres cúficos con alabanzas al Dios único. Hay quienes afirman que esta costumbre no se introdujo en las obras cristianas hasta después de la conquista de Toledo.

Cinceló en su frente el artífice que la hizo los doce apóstoles dentro de nichos con arco de medio punto, á la manera románica, aire que tienen igualmente todas las figuras de este interesante ejemplar litúrgico. En los ángulos hay los cuatro Evangelistas y en el centro la imagen del Salvador sostenida por ángeles. En los costados se ven representados el nacimiento del Señor, la adoración de los pastores, la huída á Egipto, la rebelión de los ángeles malos y la ascensión del Señor, aparte también de algunos apóstoles con letreros que indican cuáles son. Llena la cubierta todo el paso del Calvario, que llama la atención por las actitudes de sus distintas figuras. El *Arca de las Reliquias* es, por lo tanto, un ejemplar de grandísima significación en el tipo de la arqueta religiosa, al par que una de las obras más características del arte románico, entre las que se encuentran en España. El artífice por quien fué labrada muestra el aire infantil que se advierte en otros trabajos de la época, mas al propio tiempo una grandiosidad en el modo de tratar los asuntos, una majestad y severidad en el conjunto, que imprimen á la expresada arca la fisonomía peculiar de los siglos medievales, en el período mezcla de rusticidad y de arte que abarca una gran parte del estilo románico. Por todo lo dicho, es lógico que llame la atención de los inteligentes el *Arca de las Reliquias*. Sobre esta arca, que así ha de llamarse por sus dimensiones, se hallan expuestas siempre en la Cámara Santa de Oviedo arquetas y relicarios de variadas formas, de mayor ó menor antigüedad y de mayor ó menor mérito arqueológico.

Gonzalo de Berceo en el *Libro del sacrificio de la misa* describe una arca ó arqueta, que allá se iría en su aspecto con la de Oviedo. Dice así el poeta:

«Un archa preciosa de preciosa madera,
Dentro ricas reliquias de preciosa manera:
La archa toda era de oro bien cubierta,
De oro bien labrada, de mano bien dispierta:
Tabla tenía desuso, non estaba abierta,
Tabla maravillosa, non de obra desierta.
. . . .
Relicario era esta archa nominada;
De muy sanctas reliquias era muy bien poblada.»

Algunas arquetas que después fueron á parar á manos cristianas y aun sirvieron para usos eclesiásticos, habían pertenecido antes á musulmanes. Los artífices arábigos acaso labrarían alguna por encargo de reyes cristianos y de príncipes de la Iglesia, mas probablemente aquellas que cuentan más remota fecha se hicieron con fines muy opuestos á los de que sirviesen para guardar reliquias de los defensores de Cristo. Entre las preseas mejores que podían sacarse de alguna victoria, contábanse en la época de la Reconquista en nuestra patria «todo género de cajas y arquetas de oro y plata — como lo afirma el docto don José Amador de los Ríos — y con mayor predilección las de exquisitos marfiles y vistosas taraceas, aptas

para encerrar perfumes, ungüentos, polvos y aguas olorosas para sahumarse, ungirse, alheñarse y alcoholarse, menesteres y prácticas de que nunca se olvidaba un cumplido mahometano.» Esto lo confirma plenamente el monje de Arlanza, autor del *Poema de Ferrán González*, de mediados del siglo XIII, donde se lee esta puntual y curiosísima descripción:

«Quando fué Almoçore gran tierra alexado,
Fincó de sus averes el campo bien poblado:
Coyeron sus averes, que Dios les avía dado;
Tant grant aver fallaron que non podríe ser contado.
Fallaron en las tiendas soberano thesoro;
Muchas copas e vasos que eran de fino oro;
Nunqua vió atal riqueza nin cristiano, nin moro;
Serían ende abondados Alexander et Poro.
Fallaron ay muchas maletas e muchos çurrones,
Llenos de oro e plata que non de pinnones;
Muchas tiendas de seda e muchos tendeiones;
Espadas et lorigas et muchas guarniçiones.
Fallaron ay de marfil arquetas muy preçiadas,
Con tantas de noblezas (1) que non podryan ser contadas;
Fueron para San Pedro las arquetas donadas;
Están en este día en el su altar assentadas.»

Por estos versos se ve que las arquetas cogidas al enemigo, si tenían algún valor eran ofrecidas á la Iglesia, la cual las destinaba á la custodia de reliquias y objetos santos, colocándolas en los altares. Bien lo dice el monje poeta: *Fueron para San Pedro las arquetas donadas — Están en este día en el su altar assentadas.* De ahí las arquetas y cofrecillos con inscripciones arábigas que existen en catedrales y otros templos, según lo veremos más adelante. Ofrendábanse en aquellos siglos joyas de mucho precio al objeto de que sirviesen para tributar culto al Dios verdadero, entre ellas cajas y arquetas de marfil con adornos de oro, *auro textæ*, según rezan los cronicones y códices. Al bendecirse ó consagrarse una iglesia ó cualquier capilla poníase especialmente en práctica esta piadosa costumbre, cosa que revelan los versos que el citado Gonzalo de Berceo dedica á la consagración del templo de Salomón, como si fuese uno alzado en sus mismos días:

«Quando Salomón fizo el templo consagrar,
Vinieron grandes gentes la fiesta celebrar;
Dieron grandes offrendas: non seríen de contar;
Hi prissieron ejemplo de offrecer al altar.
El cáliz offrecido, la hostia assentada,
Como es costumbre de offrecer la mesnada,
Quisque lo que se treve, bodigo ó oblada,
O candela de cera, offrenda muy presciada.»

Mas no sólo las arquetas figuraban en las iglesias conteniendo reliquias, sino que además los personajes de viso, y en especial los monarcas, solían llevarlas consigo, movidos de su religiosidad y para que les sirviesen de sobrenatural escudo en las cuitas y trances apurados. Así se lee en la *Cronica Adephonsi Imperatoris* lo siguiente: «Llevaba el rey D. Alfonso — *el Batallador* — siempre consigo en sus expediciones cierta arca hecha de purísimo oro, exornada por dentro y fuera de piedras preciosas, y en ella una cruz del madero salvador, en que había sido enclavado por la humana redención Nuestro Señor Jesucristo. Llevaba asimismo el rey otras cajas de marfil cubiertas de oro, plata y piedras preciosas, llenas de reliquias de Santa María, de la *Cruz Dominica*, de los apóstoles, mártires y confesores y de las vírgenes, patriarcas y profetas. Guardábanse todas en la tienda destinada á capilla, la cual se colocaba siempre al lado del rey, y sobre ellas velaban día y noche sacerdotes y levitas con gran pléyade de clérigos, los cuales hacían allí los oficios divinos y ofrecían á Dios el santo sacrificio.»



Fig. 80. — Arqueta de plata relevada de la catedral de Astorga, siglo X (de fotografía)

Antes de pasar adelante en el punto que estamos tratando, advertiremos á nuestros lectores, aun cuando su buen sentido se lo habrá dicho ya, que existen arcas y arquetas de diferentes estilos, correspon-

(1) La delicadeza y abundancia de sus ornatos.

dientes á las épocas en que imperó cada uno de ellos. Así, pues, en el *arte cristiano* se encuentran arcas y arquetas *latinas*, *bizantinas*, *latino-bizantinas*, *románicas*, *mudéjares*, *ojivales* y del *Renacimiento*, y en el *arte mahometano* cajas y arquetas de estilo *persa-arábigo*, *árabe-bizantino* ó del califato cordobés, *árabe-mauritano* ó *mogrebino* y *granadino* en sus diversas épocas. Esta clasificación de un carácter científico no es cosa tan hacedera aplicarla á un ejemplar determinado por las mezclas de estilos que á veces existen ó por la vaguedad de los rasgos capitales en períodos de transición.

Toda suerte de materias se emplearon en las arquetas, más todavía que en las arcas y cofres. Las hay, como hemos visto ya, de plata y oro; de plata ó cobre esmaltadas; construídas con jaspe, ágatas y otras piedras duras; hechas de vidrios de colores, de cristal de roca ó cristales artificiales; de marfil, nácares, hueso, etc., y de todo género de maderas finas, taraceas de marfil y hueso, vidrios de colores, nácares, metales, etc. Por su orden hablaremos de los tipos más interesantes en el concepto de la fecha, de la procedencia y destino y de su mérito artístico. Según lo hemos indicado anteriormente, empezaremos por el examen de las arquetas, ya que arquetas ó cajitas son seguramente los ejemplares más viejos en la clase que se conservan ó de que se tiene noticia.



Fig. 81. – Arqueta arábiga de plata relevada, colocada en el retablo mayor de la catedral de Gerona, siglo X (reproducción fotográfica)

Veamos ante todo las arquetas de orfebrería. Forma interesante de una arqueta cristiana del siglo IX al X presenta la caja para reliquias que posee la catedral de Astorga (fig. 80). Es de madera, chapeada de plata, con agujeros que contuvieron esmaltes alveolados. En sus caras se ven en doble línea alegorías de los Evangelistas, de un carácter rudísimo, de un arte propiamente primitivo. En la cubierta, en pendiente, hállase una inscripción que reza haber sido los donantes el rey D. Alfonso III *el Magno* y su esposa doña Jimena ó Scemena, como se lee en la caja. Del año 866 al 910 vivieron estos personajes, y por lo tanto ha de ponerse la época de la arqueta, conforme hemos dicho, en la novena centuria ó en la décima. Es un monumento en sumo grado interesante del arte hispánico.

Por aquellos mismos tiempos estaban más adelantados los árabes. Véase si no la arqueta de plata dorada que la catedral de Gerona tiene en su altar mayor, á uno de los lados del soberbio retablo del propio metal con figuras relevadas y esmaltes. La forma de esta arqueta (fig. 81), lo mismo que la de Astorga, es la tumbada. Hállase construída en cada frente por una chapa de plata relevada y esmaltada en parte, figurando dos órdenes de hojas entrelazadas, con puntos salientes y otros motivos semejantes que se reproducen en la cubierta ó tapa. Esta se halla cruzada por el herraje esmaltado de la cerradura en la cara anterior, y por las visagras en la posterior. El conjunto es de mucha riqueza, elegante y vigoroso al propio tiempo. Hay quien opina que puede ser procedente de la famosa expedición realizada por los aragoneses á Córdoba, á principios del siglo XI, en auxilio del califa Mohammed Al-Mahdi-bil-Láh, con lo cual sería este mueblecito una de las manifestaciones más interesantes del arte suntuario muslímico en la época del califato de Córdoba á que pertenecería. En el encaje de la tapa, comenzando por el frente anterior, existen en ella en caracteres cúficos resaltados, sobre fondo por lo general liso, enriquecido á trechos por hojas salientes, las siguientes leyendas:

En el frente anterior:

En el nombre de Allah! La bendición de Allah, la felicidad, la ventura, los placeres perpetuos...

Lado de la izquierda:

(sean) *para el siervo de Allah Al-Hakem, Príncipe de los fieles...*

En el frente posterior:

...Al-Mostanssir-bil-Láh. (Esto es) *de lo que mandó se hiciese para Abú-l-Gualid Hixem, inmediato sucesor suyo...*

Lado de la derecha:

...entre los muslimes. Fué concluído (de hacer) *bajo la dirección de Judzén-ben-Botslán.*

Esta arqueta constituye, pues, un regalo que Al-Hakem hizo á su hijo y heredero Hixem II, y dicho se está con ello cuán grande es su interés histórico. Al-Hakem reinó en España del año 961 al 976, en que le sucedió el citado Hixem II ó Hischem II. Al siglo x, por lo mismo, pertenece el cofrecillo en cuestión, lo cual por sí solo le da valor arqueológico, aumentando el histórico que tiene la circunstancia de que contenga el nombre del artífice que lo labró ó lo dirigió por lo menos. Hábil orfebre hubo de ser el Judzén-ben-Botslán y hombre de gusto, puesto que resplandece por este mérito la preciosa arqueta de la catedral de Gerona, la cual, como hemos dicho y repetimos, es un notabilísimo ejemplar del arte muslímico español en los tiempos del famoso califato de Córdoba.

Suma importancia tienen en la historia del arte suntuario los cofrecillos hechos de marfil ó hueso, con labor de taracea á veces, en los primeros siglos de la Edad media. De ellos hablaremos antes de penetrar en el período ojival para ocuparnos en el mismo asunto.

Existen en museos arquetas ó cofrecillos de marfil á los que se califica de bizantinos, cuando no es aventurado afirmar que su carácter es románico, por lo tanto occidental. Esto ocurre con dos arquetas en marfil, ambas de forma tumbada, que figuraron en la colección Basilewski y que pasaron después al Museo imperial del Ermitage en San Petersburgo. En una de ellas se ven guerreros ó gladiadores luchando, con orlas que indudablemente tienen cierto sabor greco-romano. En el segundo de los cofrecillos á que aludimos domina la ornamentación con bichos y hojarasca tan repetida en las fachadas de las catedrales y cenobios romanos. Los arqueólogos franceses suponen que los dos cofrecillos son debidos al arte griego, ó sea al arte de Bizancio de los siglos IX ó X, y hay quien en algunos de sus temas de imaginería cree ver una alusión á las guerras de Basilio el Macedonio en 872. Posible es que estos dos ejemplares sean en realidad bizantinos; mas, repetimos, nada se opone en ellos á que se les declare románicos y fabricados acaso en el siglo XI ó XII.

Sin exageración puede afirmarse que las más preciosas arquetas, pertenecientes á los siglos X al XII, son obra del arte muslímico. Los párrafos venideros harán buenas estas palabras. Poseía el difunto coleccionista francés M. Alberto Goupil tres arquetas arábigas, notables todas, pero más singularmente una de ellas, cuadrangular, plana, toda de marfil y con labor de relieve en todas sus caras en forma de hojarasca entrecruzada. Alrededor de la tapa corre una inscripción cúfica de un carácter muy puro, en la cual se hacen votos por la felicidad del dueño del mueblecito. M. Enrique Lavoix, experto orientalista, afirma que es el más antiguo ejemplar arábigo en marfil que se conoce con fecha, puesto que lleva la del año 355

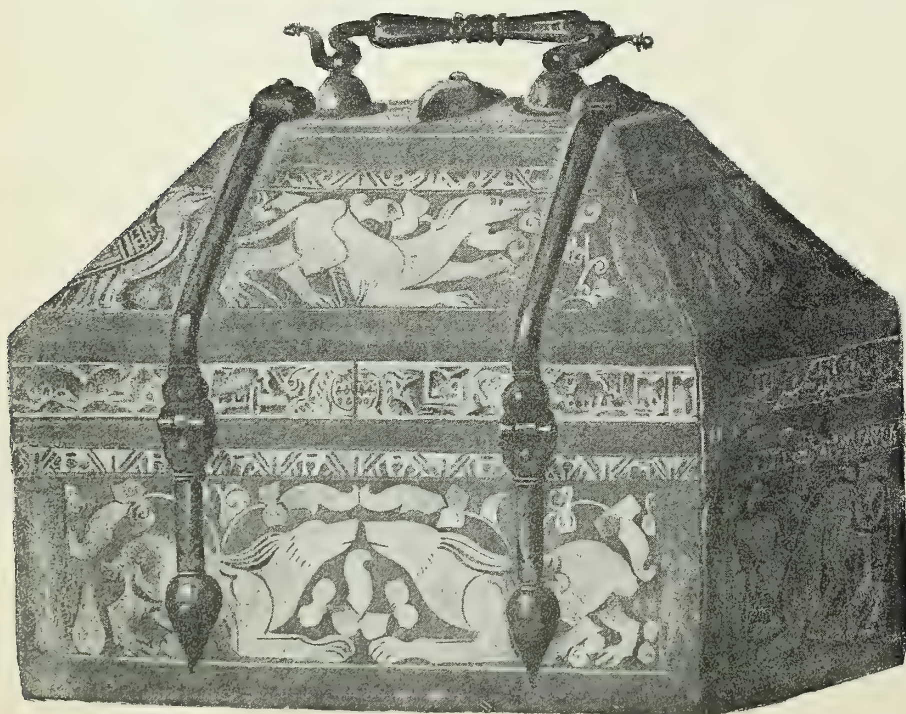


Fig. 82. – Arqueta de taracea en madera y marfil de San Isidoro de León, en el Museo Arqueológico nacional, siglo XI

de la Hégira, que corresponde al 965 de nuestra era. Dice M. Lavoix que es el más antiguo ejemplar arábigo en marfil que se conoce con fecha, porque en antiguo le aventaja el juego de ajedrez que se guarda en el *Cabinet des medailles* en París. La arqueta de que hemos hablado procede de España y en ella se advierte el estilo del arte árabe de Occidente.

Al siglo XI pertenece un interesantísimo monumento de la propia clase, existente en nuestra patria. Aludimos á la deliciosa *Arqueta de San Isidoro de León*, que figura entre las preciosidades del Museo Arqueológico nacional de Madrid (fig. 82). Es la arqueta de que hablamos obra de chapería y taracea, compuesta de maderas finas y de hueso pintado de colores. Tiene la forma cuadrangular con cubierta tumbada, ó dígase de pirámide truncada. Compónese el ánima de fino alerce y la chapería en general de rico áloe, maderas ambas preferidas, junto con el ciprés y el sándalo, para este linaje de muebles, por conceptuárselas incorruptibles. Da vuelta á la arqueta una angosta faja de hueso con sencillas labores grabadas en la misma, las cuales describen segmentos de medallones octágonos con flores y palmetas de índole bizantina. Corre encima otra faja más ancha, asimismo de hueso, en la cual figura una leyenda en relieve, con los fondos pintados de azul y rojo, puesta en caracteres cúficos y mogrebíes ó mauritanos y de labra muy esmerada. De trecho en trecho vese cierta especie de piñas coloridas de blanco, azul y rojo. Esta policromía produce bellísimo efecto. La leyenda, según lectura hecha por el sabio orientalista D. Francisco Fernández y González, reza lo siguiente:



Fig. 83. – Cofrecillo arábigo de marfil de la catedral de Pamplona, siglo XI

Obra de Muhammed Abén-As-Serag...

... (En ninguna) *de las partes* (que reciben fama) *de los artífices, ni en el Edén de Dios* (habrá) *quien trabaje más aventajadamente que Abul-Hassán* (cuando lo hace) *por mandato del amir. Me deseó el amir Muhammed, él, para su esposa segunda Al-Badir* (la luna), *nuncio de la luz del Edén.*

Llenan los frentes de la arqueta dos perros lebreles, á cada lado, colocados simétricamente, como lo hace el arte de la Edad media, así el cristiano como el arábigo. Los perros llegan casi á tocarse con los hocicos. Hay á los lados vástagos, hojas y flores perfiladas sobre un fondo oscuro que se adapta á la entonación general del mueble. En los frentes de la cubierta aparece otro perro en posición análoga á la que tienen los otros, y en el centro otros dos perros, elemento que junto con las aves parece ser obligado en la decoración de esta notabilísima arqueta. Redondea su aspecto suntuario la armadura, que es de bronce, con grandes grapas y excelente estilo, siendo de época posterior el asa que hoy día existe en esta cajita. Difícilmente se encontrará en ningún museo de Europa un ejemplar que en severidad de líneas y en belleza de detalles se adelante á esta obra arábiga, en la cual, conforme lo hemos apuntado, se advierte por manera marcadísima la influencia bizantina y diríamos también la influencia persa en sus mejores tiempos.

¿A qué época y á qué estilo pertenece? El docto D. José Amador de los Ríos opina que ha de clasificarse dentro del arte persa-arábigo, y que ó fué traída á España dentro del siglo XI ó labrada en ella por artífices imitadores de aquel estilo ó propiamente persas, pues consta que no escasearon éstos, así en los dominios del califato cordobés, como de los reyes de taifa y aun de los príncipes granadinos. Supone el

mismo literato y arqueólogo que pudo ser ofrecida á San Isidoro por Fernando I ó por Alfonso VI, ó quizás por alguno de sus guerreros y magnates. El *Poema del Cid* nos dice que aquellos monarcas profesaban particular devoción á San Isidoro, pues en boca de ellos pone el poeta, entre otras, las palabras que á continuación consignamos:

«Si me vala San Esidro, plazme de corazón
. . . .
Hoy lo juro por San Esidro el de León
Que en todas nuestras tierras non ha tan buen varón,»

refiriéndose al *Mio Cid* en el último verso. No tenemos esta suposición por aventurada. Hecha la ofrenda, la arqueta quedó para siempre en la iglesia de San Isidoro de León, hasta que se trasladó al Museo Arqueológico nacional, y se mantuvo en el altar por lo que dice Gonzalo de Berceo en la *Vida de Santo Domingo de Silos*, y porque era sentimiento unánime entre los cristianos de la Edad media:

«Lo que una vegada á Dios es ofrecido,
Nunqua en otros usos debe de ser metido:
Qui ende lo camiasse, seríele tollido;
Et en día del iudicio seríele retraído.»

Al siglo X pertenecen dos cofrecillos en marfil que posee el Museo de South Kensington. Tiene uno de ellos la forma circular, esculturado todo él con dibujo de lacería y hojarasca delicadamente ejecutado, y en la cubierta cuatro águilas, de pie y con las alas extendidas. Corre por toda la caja una leyenda arábiga que dice:

El favor de Dios para el siervo de Dios Al-Hakem el Mostanser Billah, jefe de los creyentes.

Al-Hakem el Mostanser fué un califa que reinó en Córdoba en los años 961 á 976 de nuestra era. El segundo cofrecillo á que hemos aludido es cuadrilongo con tapa plana, esculturadas sus caras con motivos de hojarasca de un carácter pérsico. Los goznes y la cerradura son de plata con adornos nielados. Tiene igualmente este ejemplar la correspondiente inscripción, puesta en caracteres cúficos, que dice así:

En el nombre de Dios. Esta (caja) *mandó hacer Seidet Allah, esposa de Abderrahmán, príncipe de los creyentes. Dios sea misericordioso y le complazca.*

Esta inscripción, según Mr. Maskell que hizo el catálogo de los marfiles en el Museo de South Kensington, debe aludir á Abderrahmán III, el primer califa de Córdoba que llevó el título de Emir el Mumenín. La fórmula «Dios sea misericordioso» denota que había muerto cuando se dictó la leyenda. Abderrahmán III murió en el año 961.

A los dos cofrecillos del Museo de Londres se adelanta el que posee la catedral de Pamplona, de marfil también, de últimos del siglo X ó comienzos del XI. Es, sin duda alguna, una de las obras interesantes del arte muslímico que han llegado hasta nuestro siglo (fig. 83). Esta espléndida arqueta se halla llena de relieves hechos con peregrina destreza, viéndose en el frente medallones lobulados y dentro de los mismos diferentes asuntos de imaginería, como personajes sentados, otros que están cazando ó que luchan con animales y numerosas figuras de leones, ciervos y otras bestias. Los espacios intermedios contienen una ornamentación de hojas y flores ajustada al estilo geométrico del arte arábigo. En la parte superior, es decir, en la misma tapa, de forma tumbada, se ve una inscripción con bonitos caracteres cúficos, finamente adornados, que reza lo siguiente:

En el nombre de Dios. La bendición de Dios, la completa felicidad, la dicha, el cumplimiento de la esperanza de buenas obras y el aplazamiento del fatal plazo (de la muerte) *sean con el Hagip Seifo Danla* (espada del Estado), *Abdehualek-ben-Almansur. Esta* (caja) *fué hecha por su orden bajo la dirección de su principal eunuco Nomary-ben-Mohammad Alaumeri, su esclavo en el año* 395.

El año 395 de la Hégira corresponde al 1005 de Jesucristo. En los otros plafones de la arqueta hay

los mismos medallones de la cara anterior con variadas representaciones. Así en el medallón central de la cara posterior se ve á un personaje á quien embisten dos leones. Defiéndese con un escudo en el cual se lee la fórmula religiosa «Sólo Dios es Dios» ú otra semejante, puesto que la lectura no puede verificarse con entera seguridad por estar los caracteres muy confusos y casi ilegibles. En el centro del propio escudo se lee «Hecho por Hair,» sin disputa uno de los artistas que labraron la arqueta. Con dificultad se lee otra inscripción similar que aparece en uno de los medallones laterales, en el cual va escrito sobre el muslo de un cuervo al que ataca un león «Fué hecho por Obeidat.» Otras inscripciones de similar carácter se descubren en otros puntos de la arqueta, las cuales dan probablemente los nombres de artistas que también trabajaron en ella. La inscripción principal dice claramente que se labró en el año 395 de la Hégira, ó como hemos dicho, el 1005 de nuestra era, es decir, ya en el siglo XI; pero la circunstancia de los contados años de éste que habían transcurrido en aquella fecha, hace que se deba considerar la arqueta de Pamplona más como producto del arte muslímico del siglo X que del peculiar del siglo XI, aparte de la persistencia en un mismo estilo que ha tenido el arte arábigo durante centurias, y muy particularmente durante los años que comprende el período comúnmente llamado del califato de Córdoba, el más brillante, á nuestro juicio, entre los que abarca la historia de los árabes en España.

Refiriéndose á esta arqueta y á las de South Kensington, dice el erudito D. Juan F. Riaño en su obra *Spanish Arts:* «El estilo de los objetos que hemos descrito es indudablemente oriental y en Persia hemos de buscar el origen de esta industria. Hay, no obstante, probabilidades de que aquellos cofrecillos fueron hechos en España por árabes españoles ó por artistas del Oriente establecidos en nuestro país. En los relieves aparecen los nombres de personajes históricos españoles, siendo difícil creer que hubiesen sido encargados á países remotos, máxime cuando algunos de estos objetos son pequeños y relativamente de mucha importancia. No ha de olvidarse que en autores coetáneos se hallan noticias referentes al lujo y magnificencia de este período de los árabes españoles y á la altura que habían alcanzado entonces las artes y la industria. Los citados ejemplares en marfil presentan todos los rasgos característicos de la escuela oriental que fué copiada por escultores europeos cristianos durante los siglos XI y XII. En obras cristianas del mismo período hallamos, sobrado constantemente para que podamos excusar todo comentario, el mismo trazado geométrico, flores, hojas, cuadrúpedos y pájaros. Asuntos representados en monumentos cristianos han sido erróneamente interpretados por autores modernos que han tratado de demostrar el simbolismo de aquellas figuras en un sentido exclusivamente cristiano, logrando sólo con esto marear á los que se dedican al estudio de la Edad media. Para ilustrar esta importante teoría es preciso acudir á las primitivas fuentes en donde nació el arte de que hablamos. La escuela oriental de escultura fué pronto transmitida á los cristianos artistas, por la influencia de los árabes españoles ó por otros medios. Como interesante ejemplo de esto, puede citarse el relicario que el rey D. Sancho mandó hacer en 1033 para guardar el cuerpo de San Millán, en el monasterio de San Millán de la Cogulla, en la Rioja.»

Por allá se va en mérito con las que hemos descrito, otra arqueta preciosísima, ebúrnea también, que guarda como una de sus mejores joyas el Museo provincial de Antigüedades de Burgos. Procede la arqueta de que hablamos del monasterio de Santo Domingo de Silos, en la propia provincia de Burgos, de donde se sacó igualmente el soberbio frontal de orfebrería, con figuras relevadas, esmaltes y cabujones, obra sin par del arte románico que constituye uno de los más grandes atractivos para las personas ilustradas y de buen gusto que visitan el citado museo. El cenobio de Santo Domingo tuvo en los siglos medievales singular importancia, y á él fueron á parar dádivas riquísimas de monarcas, príncipes de la Iglesia y próceres. A buen seguro que la arqueta de marfil, que luego describiremos sucintamente, debió formar parte de aquellos botines de guerra de que hemos hablado antes y de que los triunfadores hacían donación á las iglesias por las que eran mayormente devotos. Es también fruto del arte mahometano y cubierta toda de prolijos relieves. Con el tiempo ha sufrido algunos reveses, quizás obra de la piedad

misma, pues así lo indica la plancha de metal con esmaltes, en la que se lee en caracteres unciales del siglo XI SANCTVS DOMINICI, viéndose al santo entre dos ángeles, trabajo muy primitivo, rudísimo, pero de un carácter románico acabado. Esta plancha se puso en uno de los testeros con objeto de santificar el cofrecillo. En el cuerpo de la arqueta hállase representada la fábula pérsica del bien y del mal, entre hojas resaltadas y serpeantes vástagos, en las fajas horizontales de marfil que recubren el ánima de madera de la arqueta. En las cuatro pendientes de la tapa figuran los mismos motivos de ornamentación, con aves además que picotean las hojas. En objetos procedentes de España hallamos también la fábula pérsica del bien y del mal, conforme lo hace notar el Sr. D. Rodrigo Amador de los Ríos, erudito arqueólogo y arabista. El cual dice que tienen aquella representación la pila de abluciones labrada por Al-Manzor para la mezquita de Medinet-Az-Zahira y conservada en el Museo Arqueológico nacional, y la de la Alhambra de Granada, que fué hecha en los comienzos del siglo VIII de la Hégira, XIV de Jesucristo, por Abu-Abdil-Lah Mohammed III.



Fig. 84. – Cofrecillo arábigo de marfil de la catedral de Palencia, siglo XV (reproducción fotográfica)

En la franja superior de la parte baja de la arqueta figura un epígrafe incompleto, pues sólo se conservan dos lados del mismo, donde en caracteres cúficos de relieve, con los ápices floridos, al modo de la arqueta de plata de Gerona, se lee lo siguiente:

(Salud) *duradera para su dueño (prolongue Allah su permanencia en la tierra)* (Esto es) *de lo que se hizo en Medina Co...* (el año) *siete, diez y cuatrocientos. Obra de Mohammed Ibuzeyan su siervo. Glorifíquele Allah.*

Como aparece de esta leyenda, la fecha que se puso en este elegante mueblecito es la del año 417 de la Hégira, ó sea en los comienzos del siglo XI de nuestra era. El citado Sr. Amador de los Ríos expresa en el tomo *Burgos* que escribió, que por la naturaleza del epígrafe y por la expresión «su siervo» que en él se advierte, se viene en conocimiento de que la arqueta del monasterio de Silos fué especialmente labrada, no para un califa de Córdoba, que hubiera podido ser Al-Hakem II ó Hixem II, su hijo, como podría sospecharse por el carácter de los relieves, sino para un régulo de taifa desconocido. En el concepto artístico es excelente la arqueta que hemos descrito. El dibujo de los relieves muestra verdadera ciencia en el arte ornamental, como en las obras mejores del período del califato. El tiempo ha dado al marfil un color marcadamente amarillento que aumenta el aspecto venerable y severo de la arqueta, la cual no dejaría de emplearse en el monasterio para custodiar reliquias, como se hizo con casi todas las de su clase.

Y ya que nos ocupamos en cosas que fueron del monasterio de Silos, aunque no pertenezca propiamente á la materia de que estamos hablando, por venir ahora muy á cuento, diremos breves palabras acerca de otro objeto que tiene aquella procedencia y que se custodia asimismo en el Museo provincial de Antigüedades de Burgos. Consiste el tal objeto en una caja, ó mejor díptico, á modo de caña partida por igual á lo largo, de marfil también y cubierto de relieves en algunos puntos. Mide próximamente cuarenta centímetros y tiene en cada una de sus hojas elípticas cinco cuencos. En los cuatro de los extremos hay caracteres cúficos que no explican para qué sirvió el díptico, pero sí dan noticia de otros extremos que no dejan de ser interesantes, sobre todo para la historia de las artes suntuarias. Véase lo que allí se lee:

Esto es de lo que se hizo para su dueño Abd-er-Rahmán, Príncipe de los creyentes.

¿Qué uso tuvo esta caja ó díptico? Acabamos de indicar que la inscripción no lo reza, como han podido verlo nuestros leyentes. Hay quien opina – y D. Rodrigo Amador de los Ríos es uno de ellos – que se empleó probablemente para un juego compuesto de cinco bolas que se colocaban en los cinco cuencos. Esto no pasa, con todo, del terreno de las conjeturas. Con certeza nada ha podido averiguarse, siendo tal vez causa este misterio de que los arqueólogos miren con doblado interés el singular díptico de Silos, también producción típica, aunque muy sencilla, del arte muslímico en la época esplendente del califato de Córdoba.

No se agotaría nunca la materia de que estamos tratando, porque aunque pocas en absoluto, son relativamente muchas las arquetas de marfil que se guardan en iglesias y museos, todas labradas en el corazón de la Edad media. Acaso en España tengamos las mejores, si no las más sonadas, conforme se lo dirá á nuestros lectores lo que llevamos escrito y aun más lo que añadiremos en inmediatos párrafos. De otras dos arquetas de eboraria hemos de dar noticia, siguiendo en lo posible el orden cronológico, ambas existentes en España y ambas preciosísimas sobre toda ponderación. Posee una de ellas el cabildo catedral de Palencia y se halla la otra en la Real Academia de la Historia, en Madrid.

La arqueta ó cofrecillo de Palencia (fig. 84) es también del siglo XI, pero en su labra se aparta de las que hasta ahora llevamos examinadas. En ellas los motivos de decoración y las mismas leyendas arábigas se hallaban abiertas, talladas ó esculturadas diríamos sobre la misma plancha de marfil, formando un todo indiviso. En la de Palencia tiene la cajita una ánima ó armadura de madera, sobre ésta cuero perfectamente aplicado, y sobre el cuero un revestimiento de láminas de marfil que llenan los cuatro frentes y la cubierta en forma de pirámide truncada. La plancha de marfil, algo delgada, está por lo tanto recortada siguiendo el dibujo, con toques en ella por la parte á la vista que descubren la mano del escultor. Es muy probable que el cuero hubiese estado dorado, puesto que ejemplos de esto se hallan en cofrecillos posteriores, con el intento de acrecentar la riqueza de la arqueta, que la presenta muy marcada. Las labores ejecutadas sobre el marfil tienen superlativa delicadeza, quizás visos de afeminación, si se las compara con los trabajos muslímicos del califato de Córdoba que antes hemos descrito, pero son de todas maneras sumamente elegantes, ya en las bichas pareadas que figuran, casi con profusión, en todos los plafones, ya en la hojarasca de puro carácter arábigo que se combina con gran variedad y á la vez con el ritmo ordenado peculiar del arte de los musulmanes en todos los países donde han dominado. Va reforzada la arqueta de Palencia por medio de planchas de cobre esculturado, que afirman los puntos de unión de sus distintas piezas, produciendo este decorado policromo, que se conserva bastante bien, lindísimo efecto al lado de las labores de marfil. En suma, es este cofrecillo otro precioso ejemplar dejado en nuestro país por los árabes. Su interés se acrecienta con la inscripción que en caracteres arábigos



Fig. 85. – Arqueta ó cofrecillo de marfil policromado y dorado, en poder de la Real Academia de la Historia, en Madrid, siglo XIII (de fotografía)

le rodea en su parte alta, la cual traducida por el ya citado arabista D. Rodrigo Amador de los Ríos, dice sustancialmente como sigue:

Hecha en Cuenca por mandato de Hosám-ud-Daulat Abú Mohammed Ismail-ben-Al-Mámun Dzu-l-Machdain-ben-Ath-Thafir-Dzu-l-Rayestain Abú Mohammet-ben-Dzi-n-Nun el año 441 *de la Hégira, obra de Abd-er-Rahmán-ben-Zeyyan.*»

La leyenda traducida dice claramente que la arqueta se fabricó en Cuenca, donde los árabes dieron gran desarrollo á varias industrias suntuarias, y que la hizo Abd-er-Rahmán-ben-Zeyyan, nombre que ha de agregarse á los que conocemos ya de hábiles artistas y artífices arábigos. El año 441 de la Hégira, en que se labró la cajita, corresponde al 1049 ó 1050 de Jesucristo, según cómputo del Sr. Amador de los Ríos, por lo tanto á la mitad cabal del siglo XI, en el que tantas magníficas obras de arte se llevaron *á felice sima.*

Débese también al arte mahometano la arqueta de marfil (fig. 85) que posee la Real Academia de la Historia. ¡Qué suntuosidad ofrece este admirable objeto! ¡Qué severidad, qué riqueza y qué sobriedad al mismo tiempo! En su forma allá se va con la que tienen las arquetas similares, puesto que su línea general es cuadrilonga y tumbada la disposición de la cubierta. Las planchas de marfil son lisas, con escasos relieves en algunas orlas, y esta forma contribuye especialmente á imprimir á la arqueta majestad y sobriedad. Doce escudos de armas del rey D. Martín de Aragón, algo borrosos por la acción del tiempo y de la mano descuidada de los hombres, ocupan los frentes, estando rodeados de aves y cuadrúpedos, flores y vástagos pintados en oro, con peregrina inventiva y con mayor buen gusto todavía. Acaso en algunos de estos adornos anduviese la mano de un cristiano, puesto que tienen rasgos propios del estilo ojival en los siglos XIII y XIV. Ya veremos luego que la arqueta de la Real Academia de la Historia pasó por distintas vicisitudes. Sírvele de límite á la tapa por la parte inferior una orla, llena de caracteres cúficos en relieve, con las siguientes leyendas:

La protección de Allah y una victoria próxima y completa (sea con) *los creyentes.*

¡Lo que prodiguéis en limosnas eso os será devuelto, porque El (Allah) *es el mejor de los dispensadores* (aleya 38 de la sura XXXIV del Korán).

Allah es el mejor custodio y el más misericordioso entre los misericordiosos (aleya 64 de la sura XII).

No reprochará á vosotros en el día (del juicio); *perdonará Allah á vosotros porque es* (el más misericordioso entre los misericordiosos). (Aleya 92 de la misma sura XII del Korán.)

Estas leyendas van distribuídas en los cuatro costados de la arqueta, la cual mide 0'20 metros de altura total y 0'31 de longitud. En el imperfecto catálogo de la Exposición histórico-europea de 1892, celebrada en Madrid, según noticias el único catálogo que se publicó de aquel importantísimo concurso, se lee lo siguiente, que sin disputa dictaría alguno de los doctos individuos de la Academia poseedora del ejemplar. «Es producto – dice – del arte mahometano y muéstrase restaurada con poco acierto en la inscripción, que se hace dificultosa por esta circunstancia, habiendo sido donada por el rey D. Martín á la Cartuja de Segorbe, llamada de Val de Cristo, empezada á edificar en 1385. Forrada al interior con pergaminos de escritura arábiga, la naturaleza de la leyenda, la estructura y el acento del objeto y el arte que revela, no obstante los blasones aragoneses y algunos detalles, todo persuade de que la decoración de la arqueta hubo de ser reformada en el siglo XIV, pero que ella fué labrada en el siglo XIII.» Glosando esto mismo, entendemos que la arqueta tendría la sola decoración arábiga, con los herrajes de cobre, primitivamente dorado, que aún conserva y arábigos también, cuando al rey D. Martín se le ocurrió donarla á la Cartuja de Segorbe. Entonces la mandaría reformar y haría poner en ella su escudo repetido, enriqueciéndola acaso con perfiles que probablemente le pondría algún artista aragonés cristiano, de donde lo que antes hemos indicado, ó sea las distintas vicisitudes por que pasó este precioso y á todas luces interesantísimo objeto.

X

SE PROSIGUE LA MATERIA DE LAS ARQUETAS Y COFRECILLOS. – COFRECILLOS CILÍNDRICOS. – EL «BARILLET» EN FRANCIA. – ARQUETAS DE TARACEA. – EL MARFIL Y EL HUESO EN LAS ARQUETAS Y COFRECILLOS. – COFRECILLOS DE METAL, DE PASTA, DE CUERO. – COFRECILLOS BORDADOS. – COFRECILLOS DE CRISTAL DE ROCA Y PIEDRAS RICAS.

Abundaron en los siglos XIV y XV las cajas de forma cilíndrica para diversos usos, pues no es de creer que todas los tuvieran exclusivamente litúrgicos en la Iglesia cristiana. Sin disputa sirvieron algunas para guardar los santos óleos ó acaso también para custodiar la Sagrada Forma que se llevaba en Viático á un enfermo. Las pequeñas dimensiones de algunas de estas cajitas dan pie á suponer el anterior destino, no siendo razón suficiente para hacerlo la circunstancia de haberse encontrado en iglesias, capillas y sacristías. Es sabido que en aquellos tiempos de piedad, todo cuanto se juzgaba de algún valor servía para ofrenda á Dios y á sus santos, de modo que es cosa muy posible haberse destinado á fines exclusivamente religiosos arquetas que antes sirvieron para guardar joyas ó para otros menesteres semejantes. En el capítulo anterior resulta bien probado que la Iglesia aceptó para su uso, y en no pocos casos para los fines más altos, cofrecillos que eran obra de muslimes y que habían sido labrados para un príncipe defensor de Mahoma ó le habían sido dedicados por un artífice de su raza. Bien procedieran de botín, bien fuesen donativo al templo, aquellas cajas se empleaban para el culto, teniéndoselas en grande estima, conforme lo dice elocuentemente el hecho de haber llegado sin quebranto hasta nuestros días.

Arqueta cilíndrica de labor arábiga es la que posee la iglesia metropolitana de Zaragoza. ¿Cuándo fué á parar á ella? ¿Quién se la regaló? ¿Quién la hizo? Tres preguntas que han de quedar sin respuesta. Que la arqueta es arábiga lo dice su labor misma, hecha en marfil, lindamente trepado éste y reforzado por medio de una cinta de plata cincelada, con inscripciones en aquel idioma, todo ello de un estilo que parece denunciar el siglo XIV ó á lo más tardar los primeros años del XV. Expúsose esta caja en la Exposición histórico-europea de Madrid en 1893, y con aquella ocasión tradujeron sus leyendas los eximios orientalistas D. Eduardo Saavedra y D. Francisco Codera. El estilo poético en que está compuesta la leyenda, hace difícil la interpretación, por cuyo motivo aquellos sabios arabistas dieron sólo como probable la siguiente:

Por lo interior bien adaptado, cajita redonda es mi nombre
y me hicieron confianza de que la seguridad es mi dote.
No dejé perder mi depósito en toda mi vida
y por esta buena acción ensalzó el hombre elocuente mi fama.
¿A quién serviré sino á una persona elegante?..

Esta composición, según dictamen de los Sres. Saavedra y Codera, debía ser más larga, pero no cupo en la orla más que hasta el primer hemistiquio del verso que queda interrumpido. La inscripción rodea la arqueta. En el precinto cruzado de plata se halla repetida la frase: *El Imperio es Dios,* conforme á la usanza muslímica en ejemplares suntuosos de diversas clases. Por el carácter de la inscripción y por lo que se desprende de ella no es aventurado suponer que la cajita del Cabildo de Zaragoza debió servir en sus orígenes para guardar joyas, pertenecientes probablemente á alguna belleza musulmana, la *persona*

elegante de quien habla el poeta. Por alguna de las vicisitudes que antes hemos mentado iría á parar á la seo de Zaragoza, de cuya colección es hoy día uno de los más interesantes ejemplares. Sirve para los santos óleos, teniendo metida en su interior otra caja de plata sobredorada con escudo de armas esmaltado en la tapa, ésta ya decididamente del siglo XV.

Son varias las cajas cilíndricas de marfil de los siglos XIV y XV que no tienen en su cuerpo labor alguna, ó que la tienen muy pequeña y en determinados casos reducida á sencillos motivos é inscripciones doradas y coloridas. Alguna hemos visto con leyenda arábiga alrededor policromada y dorada, casi borrada ya por el tiempo, por el uso y más aún por la incuria. Por lo general la ornamentación de estas arquetas ó cajas cilíndricas se reduce á los herrajes que les sirven de refuerzo, generalmente de bronce y por excepción de plata. En todas se advierten los rasgos del estilo decorativo arábigo. Aquellos refuerzos terminan siempre en una forma peraltada, con una cabeza de animal ligeramente esbozada en las mejores ó simplemente con una media bolita en las demás. La cerradura allá se va igualmente con los refuerzos, de modo que no será temerario creer que todas las cajitas cilíndricas de marfil de la índole de la que hemos descrito, se deban á la industria de los árabes ó hayan sido ejecutadas á su inspiración por artífices cristianos.

A esta clase de cajitas se las llamaba en Francia *baril* ó *barillet*, según lo dice Viollet-le-Duc en su *Dictionnaire raisonné du mobilier français*. Afirma que se hacían de maderas ricas y que los *barilliers* formaban en París una corporación. El mismo autor, confirmando lo que decimos anteriormente, añade casi á renglón seguido que también se hacían estos barrilitos en marfil y de un dibujo que concuerda exactamente con el que describimos. Algunos estaban montados sobre figuritas hechas de plata, teniendo á veces estos recipientes la forma de un barril ordinario para el vino. Aquéllos se utilizaban para variados usos y muy especialmente para los de la mesa, destinándose á contener mostaza ó salsas frías ú otros condimentos. En las casas de los grandes había quien cuidaba especialmente de los barrilitos, por donde se le denominaba *barillier*, como aquellos que los fabricaban. El duque de Borgoña, escribe Olivier de la Marche – seguimos tomando prestado á Viollet-le-Duc – «tiene dos *barilliers*, quienes han de entregar el agua al mayordomo para la boca del príncipe y cuidar de los barriles que se llevan á la sala para las grandes comidas. Deben también apuntar los cuartos de vino *(barils)* que se dan por día y anotar los que pasan de lo ordenado, los artículos que se entregan y á quién y cómo, para que pueda saberlo el mayordomo y dar cuenta al administrador.....»

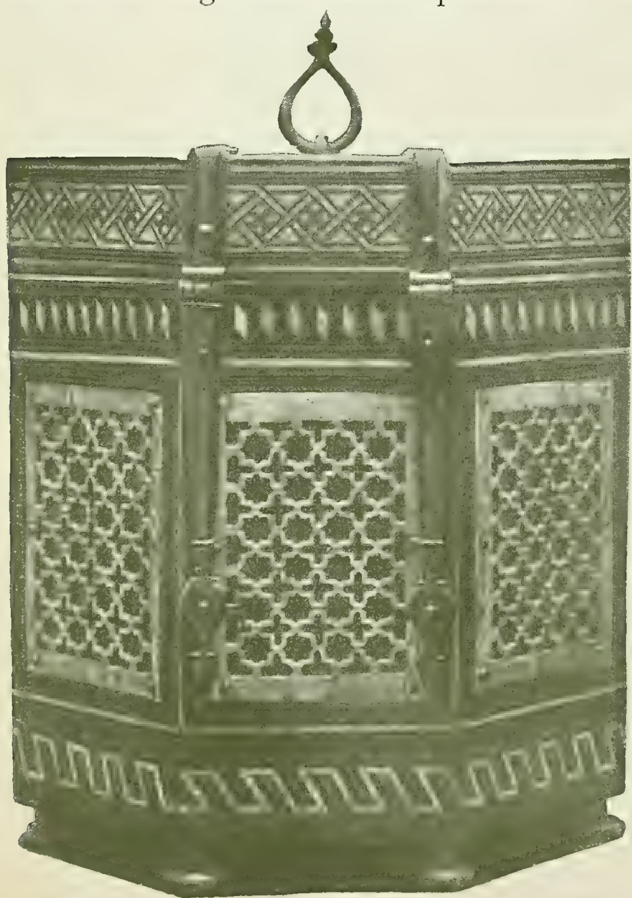


Fig. 86. – Cofrecillo de taracea y hueso, siglo XV ó principios del XVI. De la colección del autor (de fotografía)

El mismo arqueólogo dice: «Se daba igualmente el nombre de *barisiaux* ó *barillets* á unas cajitas cilíndricas con cubierta, hechas de marfil ó maderas preciosas, montadas en plata. Estas cajas servían para guardar perfumes ó especias raras. Se encuentran algunas todavía en nuestros museos de fecha bastante antigua. Parece que en sus orígenes se fabricaron estos objetos en Oriente, puesto que existen algunos, debidos sin disputa á artífices de Ultramar. El tesoro de la catedral de Narbona posee uno de esos *barillets* de marfil con una inscripción árabe que parece datar del siglo XIII.»

Como verán nuestros lectores, cuanto dice el sabio arqueólogo francés en las anteriores líneas concuerda del

todo con nuestros datos y con nuestras afirmaciones, incluso en la circunstancia de que algunas de aquellas cajitas cilíndricas de marfil tengan inscripciones arábigas. Sólo disentimos de Viollet-le-Duc en que por este antecedente deba suponerse que fueron fabricadas en Oriente, ya que es cosa muy hacedera que las hubiesen labrado los moros que por tanto tiempo dominaron en España. Esta diferencia, empero, es de escasa monta.

De la forma cilíndrica pasaron las arquetas á la forma poliédrica, combinándose ya en ellas el marfil y el hueso con la labor de taracea. Mucho emplearon los árabes esta clase de labor en cofrecillos y muebles de variadas clases, manteniéndose su influencia hasta casi nuestros días, en que aún se fabricaban, como hemos dicho antes, los arcones ó cajas de novias denominadas de *pinyonet*, sin duda ninguna de tradición arabesca. En los motivos geométricos con que los árabes españoles, y también los del Oriente, enriquecieron las arquetas de taracea desplegaron la inventiva y la facundia propias de su raza, unidas á un paciente trabajo que se nota en lo diminuto de las labores y en las combinaciones de mosaico de marfil, hueso, ébano, nogal, maderas blancas en su color natural ó teñidas, etc., etc., dando un conjunto de superlativa riqueza y de nada común elegancia. Citaremos como ejemplar curioso en esta especialidad una arqueta de taracea del siglo XV (fig. 86) ó siquiera comienzos del XVI, menos en una faja inferior ejecutada en época menos remota para restaurar la caja, octagonal y con aplicaciones de hueso, calado con peregrina destreza y buen gusto en cada una de las ocho caras. Estas aplicaciones que se destacan sobre el color más encendido del mosaico de maderas, dan á esta caja un aspecto marcadamente artístico, lo propio que un carácter arábigo, el cual se halla asimismo en los refuerzos y en la cerradura. Concuerdan estas piezas exactamente con las que se hallan en las cajitas de marfil cilíndricas y que hemos descrito anteriormente. Así este cofrecillo como los cilíndricos estarían forrados en su tiempo con algún tejido apropiado, ora con bichos quiméricos de oro sobre fondo rojo ó azul, ora con inscripciones como las que tenían el Tiraz y otras estofas, en las que se leía: *Gloria á nuestro Señor el Sultán* ó *Alah es nuestro favorecedor* ó la de *El Imperio es Dios*, repetida también en el precinto de la arqueta de la seo cesaraugustana. Estos importantes forros han desaparecido de todos los cofrecillos, siendo cosa muy rara encontrar uno cuadrangular en marfil, como el que pudo adquirir en Granada el malogrado artista Fortuny, y cuyo interior se hallaba revestido de un tejido oriental del siglo XII, de valor subidísimo y que ignoramos dónde habrá ido á parar después de la venta de los ejemplares de la colección formada por aquel pintor y entusiasta arqueólogo en su estudio de la ciudad de Roma.

Forma octagonal tiene igualmente un cofrecillo, de procedencia veneciana, según lo afirma el catálogo del Museo de Cluny, en donde se encuentra, atribuyéndose este ejemplar al siglo XIII. Está decorado con obra de taracea y á la vez con distintas escenas esculturadas sobre marfil y sacadas de un Libro de Caballerías muy parecido á la historia del Toisón de Oro. Parte el caballero para combatir los monstruos defensores del tesoro confiado á su custodia. Recibe el caballero el adiós de la dama de sus pensamientos; se embarca, guiado por sus compañeros, y desembarca en el país donde se encuentra el carnero, objeto de su conquista. Ármase con sus armas y se dispone á desembarcar; mas apenas ha

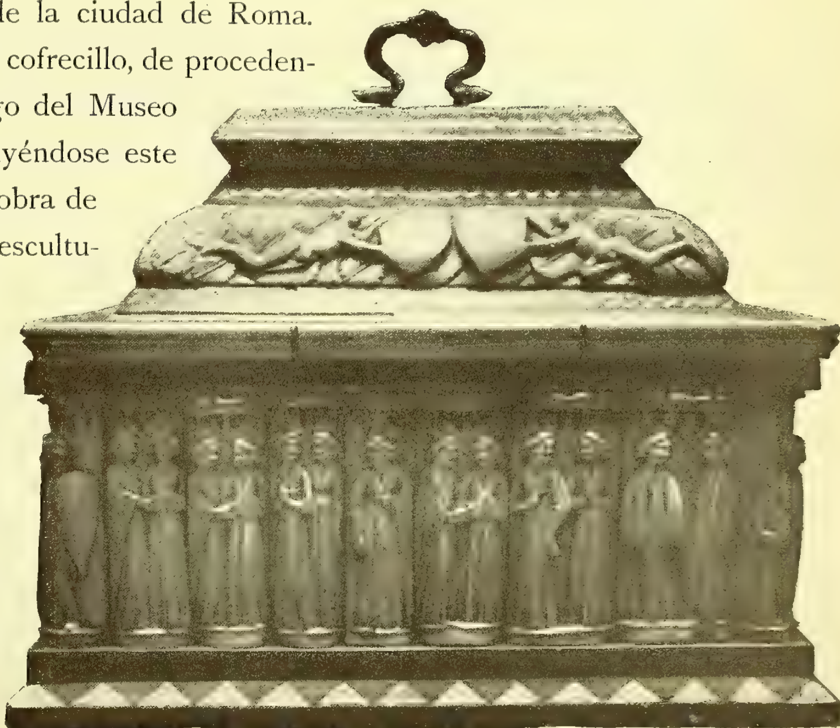


Fig. 87. – Cofrecillo de madera y hueso, siglo XVI. De la colección del autor (de fotografía)

puesto pie en tierra, cuando se encuentra frente á frente de un toro furioso, al que ataca y vence. Más allá le embiste un dragón, al que logra sujetar, apoderándose en seguida del carnero, que lleva en brazos, recibiendo los plácemes de sus parientes y amigos. Los temas caballerescos, sacados de Libros de Caballerías, se usaron repetidamente en arquetas y cofrecillos de marfil de carácter profano. El inteligente coleccionista madrileño D. Juan de Escanciano posee una placa de aquella materia, diestramente labrada, que formó parte de una caja y en la que está reproducido un torneo en el siglo XVI, con referencia probablemente á una de las historias ó mejor novelas amorosas con que distraían entonces sus ocios los castellanos en las largas horas solitarias que debían pasar en sus palacios y en sus castillos.



Fig. 88. – Arqueta románica de latón relevado. Museo diocesano de Vich, siglo XI ó XII (reproducción fotográfica)

Cierta semejanza tiene con los cofrecillos de esta índole el del Museo de Cluny, cuadrangular, de marfil asimismo y decorado con medallones pintados al modo persa, en los cuales se ven caballeros con halcones en el puño. Entre los medallones hay pájaros, destacándose todo sobre un fondo de madera de cedro. Tal es el decorado de la cara anterior. En la posterior se encuentra otro medallón con pavos reales aparejados, cuadrúpedos á la manera de leopardos y pájaros diversos. La tapa armoniza con estas caras, aunque menos conservada, notándose en todas partes vestigios de dorado y de pintura y en algunos puntos una inscripción oriental, cuya traducción no da el catálogo de Cluny. Este cofrecillo es, pues, también un producto del arte arábigo. Una inscripción latina que se le puso en el siglo XV ó XVI nos dice que se le hizo servir para un destino piadoso.

Lo propio que el marfil se empleó igualmente el hueso en los cofrecillos religiosos y profanos (fig. 87). De la primera clase existen algunos ejecutados en las expresadas materias, que son de notar por su grande antigüedad y que se conservan en poder de iglesias y museos. Por el fin que llenaron y que varios de ellos llenan todavía, no entran en el mueblaje; pero hasta en los decorados con imágenes y emblemas de más decidido aspecto religioso es tanta su semejanza con las arquetas y cofrecillos de uso doméstico en palacios y castillos, que no puede considerarse fuera de propósito hacer mención de los mismos en este libro. Tal ocurre con los que pueden verse en las catedrales de Lieja en Bélgica, de Cammin en Stettin y de Werden en Westfalia. Tiene el cofrecillo de Lieja reducidas dimensiones, pues no excede en sus caras más largas de diez y siete ó diez y ocho centímetros, y es de madera recubierta de placas de hueso, grabadas y caladas. Entre los motivos de ornamentación figuran cruces griegas con círculos inscritos en los ángulos formados por la intersección de los brazos. La cubierta presenta la forma de techo en cuatro pendientes. Se le cree de origen escandinavo y de muy remota fecha. En los cofrecillos de Cammin y de Werden hay idénticas cruces ornamentales y en el segundo además la imagen de Jesucristo con nimbo crucífero. En Brujas (Bélgica) se conserva un cofrecillo bizantino de forma muy prolongada, ya que alcanza á cuarenta y siete centímetros de longitud, el cual es un trabajo bizantino del siglo X, según dictamen de doctos arqueólogos. Fórmanlo diez y siete placas de marfil esculturado, encuadradas y separadas unas de otras por medio de fajas con discos circulares decorados de rosetas ó florones y en algunas cordones á los lados. Las placas rectangulares se hallan decoradas con asuntos sacados de la historia de Adán y Eva, teniendo inscripciones de la época del bajo helenismo. Al tesoro de la abadía de San Ived de Braisde, en Soissons, perteneció una arqueta de marfil, asimismo esculturada, que se cuenta entre los ejemplares notables del Museo de Cluny. Supónese ser obra francesa del siglo XII, y que fué hecha para una iglesia,

quizás para urna de reliquias, no es posible dudarlo teniendo en cuenta los temas de sus esculturas. Hay en esta arqueta cuarenta y dos figuras en bajos relieves, puestas debajo de arcos de medio punto. En la cara principal se ve un ángel alado que sostiene un incensario y que tiene á su izquierda á los tres reyes magos, GASPAR, BALTHASAR y MELCHIOR, los dos primeros ceñida la cabeza con una diadema y cada uno con presentes para el Hijo de Dios; y á su derecha SCA MARÍA, SAINT JOSEPH y SAINT SIMEÓN. La Virgen lleva en sus brazos á Cristo, que aguanta con la mano izquierda el libro en el cual se leen los caracteres *alpha* y *omega*, símbolos del principio y del fin, levantando la derecha mano en acción de bendecir el mundo. En la cara opuesta Jesucristo ocupa el centro, y á sus lados, lo mismo que en los testeros de la arqueta, aparecen las imágenes de los apóstoles. En la tapa vense diez y seis figuras de patriarcas, profetas y reyes.

El oro, la plata y el bronce sirviéronle á la orfebrería para la labra de arcas, arquetas y cofrecillos de muy variadas dimensiones. El arte litúrgico produjo número extraordinario de objetos de esta clase, algunos de peregrina riqueza, muchos de gran magnificencia y no pocos avalorados por méritos artísticos superiores. Son muchas las iglesias y conventos que guardan urnas y arquetas, ya en metales preciosos, ya en bronce y en latón, que adquieren este carácter por las excelencias de la labra y á veces por los riquísimos esmaltes que los decoran. Distintos museos poseen también suntuosas arcas y arquetas en plata ó en bronce, revestidas de imágenes en alto relieve, aplicadas en sus caras, esmaltadas por el procedimiento llamado del esmalte tabicado ó alveolado, cuyo aspecto decorativo encomian con justo motivo todos los inteligentes. Este procedimiento lo tuvieron en especial predilección los siglos que forman el corazón de la Edad media, ó sea desde el IX ó X al XIV. Según él, cada color quedaba encerrado en un espacio con paredes alrededor á modo de tabiques ó de los álveos de un panal, de donde la denominación que le dan hoy las personas peritas. Las figuras dibujadas por aquellos álveos tienen cierto parecido con las ejecutadas por los maestros vidrieros en los ventanales de los templos en las mismas centurias. La grandiosidad y suntuosidad de este sistema de decoración han sido ensalzadas por todos los escritores que con sentimiento de artista han hablado del arte medieval en todas sus manifestaciones. Estas urnas ofrecen en realidad un carácter exclusivamente religioso; y por lo mismo, sólo á título de mención y como antecedente de lo que diremos más adelante, podrían incluirse en una obra como la que escribimos.

Antes de hablar de los cofrecillos esmaltados de Limoges, conviene que pongamos algo acerca de otros cofrecillos, de metal también, raramente con esmaltes, que indudablemente estuvieron muy en uso durante la Edad media para diversos usos. Aludimos á las arquetas ó cofrecillos de plancha de latón relevado, con temas distintos é inscripciones en algunos casos. En los siglos XI y XII construyéronse cajitas de plancha de latón con ornamentación relevada de un estilo bizantino ó románico, según su procedencia, con aplicación también de figuras de ángeles ó de santos en alto relieve, de las que es tipo excelente la que posee el importante Museo diocesano de Vich, que tantas riquezas atesora (fig. 88). Es cosa cierta, ó poco menos, que estas cajitas debieron servir para el Sacramento de la Eucaristía ó para los santos óleos, no siendo, empero, atrevido conjeturar que, á semejanza suya, se labrarían otras para fines comunes de la vida, ya que esto se hizo en todos



Fig. 89. – Cofrecillo de plancha de latón relevado, existente en una colección particular, siglo XIV (reproducción fotográfica)

tiempos, empleándose indiferentemente temas de ornamentación muy parecidos unos á otros en estos mueblecillos, ora se les diese un destino litúrgico, ora se empleasen para servicios profanos. Cuando los cofrecillos de plancha relevada aumentaron en dimensiones y resueltamente se labraron para usos galantes, también lo mostraron sus motivos de decoración, conforme puede verse en los ejemplares de esta suerte que se conservan en museos y en colecciones particulares. Por su decorado es posible precisar con bastante exactitud sus fechas. Los hay que tienen representaciones del todo alegóricas, con rudeza que recuerda la del período románico, singularmente en nuestra patria: en otros los temas de imaginería desarrollados en plafones repetidos, revelan ya mayor delicadeza, un arte más refinado, el ambiente, como si dijéramos, en que creció y se desarrolló el arte ojival. Las figuras salen entonces mejor reproducidas, hay más galanura en el conjunto, mayor riqueza en todo, notándose asimismo algo del carácter caballeroso de la época en que los artífices las fabricaron (fig. 89). Tienen algunos de estos cofrecillos inscripciones, que corren á su alrededor, con caracteres idénticos á los que aparecen en lápidas sepulcrales del siglo XIV, lo cual por sí solo manifiesta la fecha del mueblecillo. En Cataluña llevan las leyendas en catalán, como la existente en una colección particular, donde se lee: *Amor, mercé si us plau*, indicio cierto de que el cofre hubo de ser dádiva que hiciera un caballero á la dama de su corazón, para tener en ella joyas ó bordaduras ú otras cosas del particular aprecio de la que debía ser su dueña. En este cofrecillo los temas repetidos en sus caras representan á una dama disparando una flecha – la flecha del amor; – á un caballero arrodillado á sus pies; á la misma dama colocando el casco en la cabeza del galán, quizás como símbolo del vencimiento en el torneo; y á la propia dama entregándole al caballero una corona, al parecer de flores, indicando acaso el triunfo en el amor. Enriqueciéronse esta clase de cofres con piezas esmaltadas que por lo común consistían en escudos de armas del personaje que los ofrecía y de aquel á quien se dedicaban, esmaltes hechos por el sistema tabicado ó alveolado, con los colores azul, verde, rojo y blanco exclusivamente, todo de un estilo decorativo precioso, con la espontaneidad de líneas peculiar en artistas que dibujaban sin vacilar y que sentían profundamente el arte, formando éste en ellos como una segunda naturaleza. En las arquetas de plata cinceladas, algunas de las cuales han servido como relicarios, se ponían en el siglo XV y principios del XVI delicados esmaltes translúcidos, conforme se ve en el lindo cofrecillo de dicha clase que posee también el citado museo de Vich (fig. 90). Tenían también á veces adornos esmaltados la cerradura y los refuerzos, dispuestos de una manera muy semejante á la empleada en las arquetas arábigas. Estos esmaltes imprimían á los cofrecillos que hemos descrito peregrina elegancia. Es muy probable que las planchas de latón que hoy presentan el color oscuro de aquel metal oxidado por el tiempo, hubiesen sido doradas primitivamente, como se verificó con la madera, con el cuero, con el hierro y con otras materias, ya que la Edad media hizo grande uso del oro en todos los objetos suntuarios.

Hemos mencionado los esmaltes de Limoges. Esta población fué centro desde el siglo XIII, y quizás desde el XII, de una industria que en repetidos casos mereció ser llamada arte, en el sentido más elevado de esta palabra. Ya comprenderán nuestros lectores que al desarrollarse la industria del esmaltador no quedó limitada á la sola población de Limoges, sino que se extendió á otras varias, llamándose, empero, aquellos trabajos *esmaltes de Limoges* por el punto de origen y de primera procedencia. Antes que se llegara al esmalte pintado característico de dicho lugar, se labró allí el esmalte alveolado, que fué transformándose paulati-

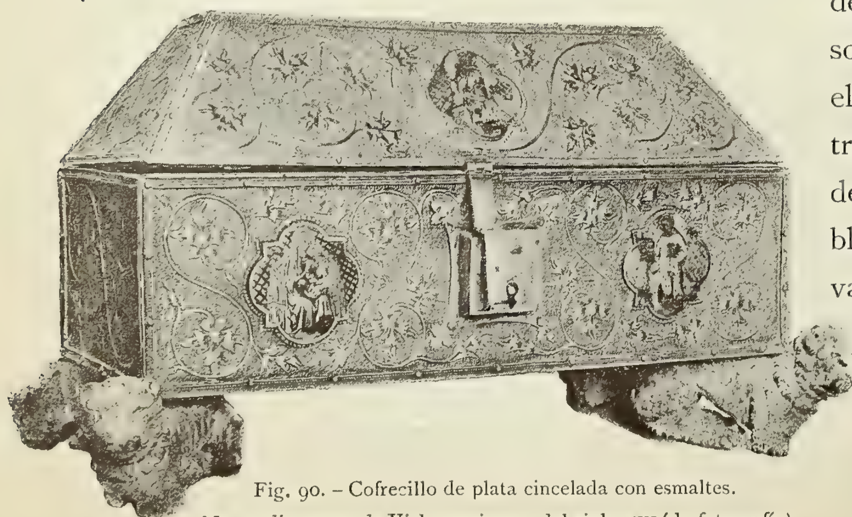


Fig. 90. – Cofrecillo de plata cincelada con esmaltes. Museo diocesano de Vich, comienzos del siglo XVI (de fotografía)

namente (fig. 91). De ahí el que se diga hallarse decorados con esmaltes de Limoges copones, cruces procesionales, relicarios y trípticos que pertenecen al arte del esmaltador propio del corazón de la Edad media. En la colección Basilewski, tan rica en ejemplares medievales, figuraba un *urceum* formado por doce placas de un estilo arcaico y cuya fecha fijaban los conocedores en el siglo XV. Las figuras en este curioso ejemplar – hoy día en el Museo del Ermitage en San Petersburgo, por haber adquirido toda la colección Basilewski el emperador de Rusia – están trazadas á la punta sobre el metal y quizás contorneadas en negro, que aparece al través de una delgadísima capa blanca y de los esmaltes translúcidos de los vestidos. Las carnaciones tienen asimismo negro el contorno. Allá se van con este objeto el tríptico y placa que poseen los inteligentes coleccionistas el barón Gustavo de Rothschild y M. Beurdeley. Las carnaciones blancas se presentan en ellos muy opacas, con una entonación gris perla y modeladas por medio de sucesivas capas. Las vestimentas están ejecutadas en esmalte translúcido sobre fondo blanco. Al esmaltador Monvaerni se atribuyen obras análogas. El esmalte translúcido se empleó en gran manera durante el siglo XV sobre oro, plata y bronce. De su misma denominación se deduce el aspecto. La materia vítrea que constituye el esmalte, en vez de ser opaca, era transparente, y merced á esta cualidad dejaba aparecer el metal que tenía debajo y en ocasiones otra capa de esmalte. Tales esmaltes ofrecen cambiantes muy delicados, singularmente en los colores azul, verde y rojo, que son los más empleados en las obras de esta índole. Los esmaltadores de Limoges las ejecutaron con gran primor.



Fig. 91. – Arqueta de esmalte de Limoges.
De la colección Basilewski, siglo XIII (reproducción fotográfica)

En el esmalte del primer estilo, que participaba, conforme hemos dicho, del esmalte alveolado, hiciéronse en Limoges preciosas arquetas. ¿Sirvieron todas para custodiar las Sagradas Formas ó reliquias de algún santo? Difícil se hace afirmarlo de un modo absoluto, antes nos inclinaríamos á creer que en los siglos XIII y XIV no dejarían de labrarse también arquetas y cofrecillos para usos domésticos del todo profanos. La arqueta de metal con esmaltes en mayor ó menor número, según su riqueza, era el tipo del cofrecillo de entonces, y bien se empleara como relicario, bien como guardajoyas, poco se diferenciarían el uno del otro en la disposición general y en el carácter de su ornamentación. En la soberbia Exposición retrospectiva de Arte Industrial, organizada en Bruselas en 1888, adonde se remitieron verdaderas maravillas del arte suntuario, exhibió el coleccionista de Lieja M. Julio Fresart un cofrecillo rectangular en cobre rojo, dorado y esmaltado, que hace bueno, á nuestro juicio, lo que acabamos de indicar. Es un trabajo del Rhin del siglo XIII y tiene once centímetros de largo por siete de ancho y cuarenta y cinco milímetros de alto. Las cuatro caras verticales del cofrecillo contienen diez medallones circulares, tres en las más largas y dos en las pequeñas, y en cada medallón un animal quimérico. Con follaje queda lleno el espacio que dejan los medallones, y asimismo con follaje, flores y palmas la cubierta del cofre. En lo alto de la cubierta el follaje y las flores están esmaltados y se destacan sobre un campo metálico, sucediendo lo contrario en lo demás de la cajita. En los esmaltes se ven los colores azul oscuro, verde de dos matices, amarillo, rojo, gris y blanco casi gris. En este cofrecillo no hay emblema ni signo alguno que señale su destino religioso. Los animales quiméricos usábanse en aquel siglo indistintamente en la orna-

mentación civil y en la religiosa, sin ningún significado á veces ó con un significado moral que podía apropiarse á muy distintos fines. En ciertos casos representaban las pasiones vencidas, y bien se comprende que imágenes de esta especie, lo mismo podía emplearlas el arte religioso, que el arte profano, verbigracia en un joyero, en un bolsón, etc., etc.

Es cierto, con todo, que la mayor parte de las arquetas y cofrecillos con esmalte de Limoges se fabricarían para la Iglesia, y de ahí el número de ejemplares, relativamente considerable, que se conservan todavía en catedrales, conventos, museos y colecciones particulares. Todas por lo común revisten la forma rectangular con cubierta á doble vertiente, que remata en algunas en arista labrada. La arqueta de Santa Valeria y San Marcial en la colección Basilewski, ha de darse por tipo excelente en la clase, á causa de las muchas figuras esmaltadas que tiene en todas sus caras y que reproducen con el candor característico en el arte de la Edad media distintos pasos del martirio de los dos santos á quienes iba dedicada la arqueta, sin duda para guardar reliquias suyas. Notabilísima es igualmente la llamada *Châsse de Saint Maur*, que mide más de un metro y que figuró en la referida Exposición retrospectiva de Bruselas, siendo su afortunado poseedor el señor duque de Beaufort. Esta arca – que tal puede llamarse – es un verdadero monumento de la orfebrería cristiana en los comienzos del siglo XIII, en que fué labrada, según dictamen de sabios historiadores y arqueólogos. Tiene estatuitas y ornamentación en relieve combinadas con cabujones, variadas piedras y el esmalte, produciendo un efecto de magnificencia y riqueza de imposible ó muy difícil descripción. El Salvador sentado con el nimbo crucífero – tradición bizantina y románica – se halla en uno de los testeros del arca, y en el otro San Mauro, de quien ha tomado el nombre. Los Apóstoles, escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento y pasos de la vida de San Mauro completan la parte de imaginería de esta preciosa obra y contribuyen á imprimirle la suntuosidad de que hemos hablado y que en tanto grado llamó la atención de cuantos visitaron la indicada Exposición. También por su dimensión mayor de un metro atraía las miradas en aquel notable concurso de antigüedades la *Châsse dite de Notre Dame*, propiedad de la iglesia de Nuestra Señora en Huy. Es asimismo de cobre dorado y esmaltado, tiene forma de sarcófago y con cubierta de doble vertiente. En esta arqueta, como en muchas otras, dominan las dos entonaciones del oro y del esmalte azul, porque el primero marca las líneas constructivas y el segundo forma los fondos, uniéndose á estas dos tintas la del esmalte blanco, que da una nota luminosa. En esta arca ó cofre la imaginería se muestra en diversas imágenes, colocadas en sus paramentos, y singularmente en la de Cristo en actitud de bendecir y en las de la Virgen Santísima y del Niño Jesús. Es obra próximamente del año 1250.

Cuando á mediados del siglo XV dió Limoges la señal para la introducción del esmalte pintado, éste se enseñoreó del arte, que lo empleó en trípticos, placas y medallones, por lo común con asuntos piadosos, y también en cofrecillos de diversas formas y en platos y salvillas, ejemplares éstos que han de incluirse en el conjunto de objetos que forman el ajuar de las habitaciones. Muebles fueron para el decorado de camarines y aposentos los dípticos y trípticos de esmalte de Limoges, en los cuales los príncipes y nobles personajes no dejaban nunca de mandar poner los timbres de sus casas y aun á veces que ellos mismos salieran allí pintados en actitud de adoración y como ofreciendo á Dios, á la Virgen y á los santos sus propias vidas y haciendas. Probablemente serían de Limoges ó de su escuela los trípticos de oro ó plata y piedras preciosas con los emblemas de la Pasión, la Virgen, San Juan, Santa Margarita, San Jorge, Santiago y otros santos, que constan en el inventario de los bienes de la reina doña Juana, comprendiendo los objetos de pintura puestos á cargo de los dos camareros de S. A., Diego Rivera y Alonso de Rivera, su hijo, que desempeñaron aquel oficio durante los cuarenta y seis años que vivió aquella desgraciada princesa en el palacio de Tordesillas, desde 1509 en que la instaló allí el Rey Católico, hasta 1555 en que falleció, conforme todo se lee en el interesante libro del Sr. D. Pedro de Madrazo *Viaje artístico por las colecciones de cuadros de los reyes de España*. El arte más exquisito brilla en algunos de los trípti-

cos, dípticos y placas de Limoges, tan interesantes por la firmeza del dibujo, como por el sentimiento en las principales imágenes y por el carácter decorativo de estos mueblecillos, carácter grandioso en medio de sus reducidas dimensiones. A los museos han ido á parar muchos, quedando, sin embargo, no pocos en poder de familias de la aristocracia, heredados de sus mayores.

De lleno entran en este capítulo los cofrecillos de esmalte de Limoges. En ellos desempeña el metal papel secundario, y en la apariencia del todo, puesto que viene á quedar reducido al mismo papel que en el cuadro en lienzo hace la tela con imprimación, sobre la cual puso luego el artista la pintura. El metal desaparece en aquellas cajitas y cofrecitos, viéndose únicamente el esmalte pintado, ejecutado del mismo modo que el esmaltador hubiera empleado para llenar sus caras de pinturas al óleo. Pintaron, en efecto, los esmaltadores los paramentos de los cofrecillos á que aludimos, y hecha esta operación los sujetaron á la cochura en el horno, dando á la superficie aspecto y consistencia vítreas. Digamos ahora, porque viene á cuento, que el primer artista famoso en Limoges en la especialidad del esmalte pintado fué Leonardo Penicaud ó Nardón Penicaud, como le llaman sus compatricios, y que á éste siguieron en renombre tres parientes suyos, á quienes, al modo de los soberanos, se les distingue con los nombres de Juan I Penicaud, Juan II Penicaud y Juan III Penicaud. La verdad es que todos fueron maestros habilísimos y que cada uno de ellos dejó obras de superior mérito en su arte. A éstos sucedió Leonardo *Limosín*, al que los críticos franceses conceden la supremacía entre todos los esmaltadores de la escuela y el que vivía allá por los años de 1540 á 1548. Consistió su especialidad en el género llamado *grisaille*, ó dígase pintura en claro-oscuro con ligeras inflexiones de color en algunas masas. Hizo de esta manera retratos que se celebraron con palabras del mayor encarecimiento en su tiempo y que se ven con idéntica admiración en el nuestro, porque en ellos la verdad del natural aparece con una economía de medios realmente prodigiosa. Contemporáneo de Leonardo *Limosín* fué Pedro Reymond, cuya larga carrera se extiende desde 1534 á 1584, habiendo sido uno de los esmaltadores más fecundos, siempre correcto en sus trabajos, mas también algo frío, pecando igualmente por una entonación muy asalmonada en las carnaciones, cuando se encontraba ya en los fines de su carrera. Pedro Courteys, Juan de Court y Susana de Court marcan la decadencia en los esmaltes de Limoges, aun cuando estén muy lejos de encontrarse desprovistos de mérito. Esmaltes de la misma especie se fabricaron sin disputa en España, muy inferiores en todos conceptos á los que hicieron los maestros franceses. Como esmaltes de Aragón clasifica algún arqueólogo español unas placas llenas de escenas de la Pasión, ejecutadas con bastante impericia, pero que en conjunto presentan la tonalidad de los esmaltes limosines.

Dicho esto, volvamos á los cofrecillos de esta clase. Lo mismo en éstos que en las salvillas y platos, los esmaltadores de Limoges mostraron predilección especialísima por los asuntos mitológicos. No quiere esto decir que no acudieran á otros temas, puesto que en repetidos casos emplearon los religiosos, mas sí que fueron aquéllos los predilectos, debidos acaso á los gustos de principios del siglo XVI, en que todas las personas preciadas de cultas volvían á todos momentos la vista á la antigüedad griega y romana, á sus héroes y á sus cosas. M. Beurdeley, coleccionista á quien antes hemos citado, posee dos cofrecillos, obra de Pedro Reymond, con asuntos de caza, en ambos parecidísimos, tratados con gran desembarazo é ingenio y modificados sólo en lo que demandaban las dimensiones distintas de los cofres. El barón Gustavo de Rothschild, también mencionado por nosotros anteriormente, es dueño de otro cofrecillo, cuyo autor no puede fijarse con certeza, si bien parece ser el referido Pedro Reymond, el cual tiene representados en sus paramentos los Trabajos de Hércules, pintados en *grisaille*, con un vigor y gusto artístico incomparables. El Museo del Louvre posee esmaltes de Limoges por todo extremo interesantes, entre ellos algún cofrecillo, sobresaliendo, con todo, el retrato de Enrique II á caballo y el de Francisco de Lorena, duque de Guisa, pintados por Leonardo *Limosín*. M. Spitzer en la numerosa colección de ejemplares de la Edad media y del Renacimiento que reunió, pudo incluir lindísimas cajitas y cofrecillos limosines

que se vendieron en pública subasta á precios elevadísimos, al ser enajenada por sus herederos la expresada colección.

Antes de abandonar los cofrecillos de metal, ya que de metal son al fin y al cabo los esmaltados, pondremos algunas líneas acerca de los cofrecillos de hierro. Éstos se presentan en dos variedades distintas. En una de ellas el cofre es de madera recubierto de cuero ó pergamino y llenas sus diferentes superficies de herrajes labrados: en otros todo el cofrecillo es de hierro hecho á forja. En el primer grupo han de colocarse los cofres y cofrecillos que tienen refuerzos de hierro puestos en todas sus caras, con un dibujo sencillo que por lo regular consiste en fajas de aquel metal, ensanchadas de trecho en trecho, formando como óvalos ó círculos, á la manera del cofrecillo que posee la iglesia, antes monasterio, de San Cugat del Vallés y de otros casi idénticos. A veces el cuero adquiere más importancia por ser labrado, y entonces la pierden los herrajes, con lo cual el cofrecillo ha de sacarse de esta agrupación para incluirlo entre los de cuero, que conforme veremos más adelante, ofrecen caracteres propios y de significación en la historia del arte suntuario. Los cofrecillos de hierro exclusivamente pueden dividirse á su vez en dos variedades: cofrecillos labrados y calados (fig. 92) y cofrecillos de paramentos lisos grabados. Los primeros son, por lo regular, más antiguos. Los hay de fines del siglo XIV y del XV más generalmente. Los segundos ya pertenecen al siglo XVI y hasta al XVII. Ofrecen los primeros aspecto de mucha riqueza, y en ellos dieron pruebas de gran pericia en su arte los maestros herreros que los forjaron. Sus caras y cubierta están formadas por una gruesa plancha de hierro que toma la apariencia de encaje, merced al trepado y calado hecho á forja, siguiendo dibujos ojivales, con espontaneidad asombrosa. Tienen algunos cofrecitos de esta clase unos como refuerzos, semejando los contrafuertes de los edificios góticos; vense en determinados ejemplares inscripciones en caracteres góticos, calados asimismo y de labor idéntica á la del resto del mueblecillo. ¿Estaban dorados en sus orígenes? Es de suponer, porque, según lo hemos dicho y no creemos ocioso repetir, la Edad media sintió viva inclinación á enriquecer por tal manera las materias que empleaba en los objetos suntuarios, sin tratar de engañar á la vista, ó sea haciéndolo de modo que se advirtiese al momento que se trataba de madera dorada ó de hierro dorado y no en manera alguna de masas de oro verdadero. Las cerraduras de estos cofrecillos armonizaban con el dibujo de los mismos, siendo más ricas todavía que los paramentos de la caja. Como hemos indicado, los mejores ejemplares de esta clase pertenecen al siglo XV. Cofrecillos de hierro grabado con figuras y motivos ornamentales hicieron los herreros del siglo XVI, sacándolos muy elegantes por el buen gusto que demostraron en todas sus partes. Escenas galantes se ven con frecuencia en esta especie de cajas, que sirvieron indudablemente para guardar dinero ó joyas, revelándolo en algunas la complicación de la cerradura con el fin de impedir que pudiesen ser abiertas fácilmente.



Fig. 92. – Cofrecillo de hierro forjado y con calados, siglo XV. De la colección del autor (copia de fotografía)



Fig. 93. – Cofrecillo de cuero con herrajes, en la iglesia de San Cugat del Vallés, siglo XIV (de fotografía)

Felices aplicaciones del cuero hizo la Edad media, y por lo tanto no había de desaprovecharlo en las arquetas y cofrecillos (figs. 93 y 94), así de uso religioso como profano. Fueron famosos en todo el mundo civilizado los *guadamaciles* ó *cueros de Córdoba*, que así se llamaron, de la ciudad de España en donde se fabricaban con reminiscencias arábigas en no pocos casos. Empleáronse los guadamaciles para diversos fines, ora para decorar aposentos, ora para servir de frontales ó palios en los altares, enriqueciéndolos con el oro y los colores hábilmente combinados y de modo que diesen un conjunto decorativo de peregrina elegancia y riqueza. Al modo de los guadamaciles fueron adobados y labrados los cueros que sirvieron para revestir cajas que tenían una ánima de madera. Una presión muy fuerte y sostenida del molde dejaba en el cuero los dibujos que quería sacar el artista, el cual no se valía de ningún contramolde, de manera que el cuero por debajo resultaba absolutamente liso. El fondo de oro y en ciertos casos algunos toques de color azul, rojo, blanco en la imaginería y en los temas decorativos, imprimían singular realce á los cofrecillos de cuero, en los que se proponía lucir el artífice su destreza. Los asuntos que en ellos se pusieron variaron muchísimo. Numerosos son los cofrecillos de cuero que no tienen otros adornos que los de hojarasca. En cambio en otros se ven asuntos interesantes, devotos unos, galantes otros y todos ejecutados con verdadero arte, particularmente en los ejemplares del siglo XV, esta centuria que se señala en las manifestaciones del arte suntuario, por su delicadeza y buen gusto, y casi podríamos añadir en todas las manifestaciones del arte en su cultivo más elevado, de lo que son testimonio elocuentísimo las tablas y las esculturas góticas que por entonces pintaron y tallaron maestros tan modestos como inspirados. Al siglo XV pertenece un cofrecíllo de cuero, que se halla en el Museo de Cluny, trabajo hecho *au petit fer*, ó sea con pequeños moldes, en el cual están representadas la Natividad, la Adoración de los Magos, la Anunciación y al propio tiempo escenas sacadas de libros de caballería ó de *romans de chevalerie*. En el siglo XIV pone el autor del catálogo de dicho museo otro cofrecillo decorado con animales y pájaros de relieve, de cuero asimismo y con herrajes del tiempo. Es indisputable que los cofrecillos de esta suerte fueron muy usados por los galantes caballeros de los siglos XIV y XV, y más del último, puesto que así lo proclaman los pasos tomados de libros de caballería que se encuentran en ellos ó las divisas galantes y amorosas que figuran en varios. Un coleccionista belga posee uno, atribuído al siglo XIV, en el que, entre animales fantásticos, se leen las inscripciones *Gardes me bien; Vien de boin liev; Amors*, teniendo dorada la armadura y refuerzos en hierro y cobre. Otro coleccionista del referido país da también por obra del siglo XIV un cofrecillo de treinta y tres centímetros de longitud, decorado con escenas sacadas de una novela ó cuento de caballería de la Edad media. Hay en la tapa de este cofrecito un medallón con un caballero y una dama jugando al ajedrez; en la cara anterior un caballero y una dama sostienen una banderola con la divisa *gaerde bien*, y en la cara posterior otro caballero y otra dama aguantan los dos extremos de un cinturón, mientras en los testeros un caballero y una dama tienen, en uno de ellos un escudo con las llagas del Salvador, y en el otro dos damas un escudo con el monograma de Cristo. Todos estos asuntos se hallan realzados por medio del color. A medida que adelantan los tiempos, van marcándose en los cofrecillos de cuero las vicisitudes del gusto. A la ornamentación ojival suceden los motivos del Renacimiento; á la severidad del primer estilo, la gentileza y donosura del segundo. En México y en el Perú se labraron lindos cofrecillos en cuero (figs. 95 y 96).



Fig. 94.-Cofrecillo de cuero labrado con herrajes, siglo XV. De la colección del autor (de fotografía)

Hemos de incluir aquí un monu-

mento del arte medieval que se halla expuesto en la Galería de Apolo en el Museo del Louvre. Es el cofrecillo que se denomina *Cassette de Saint Louis* por haber pertenecido á este piadoso monarca. El fondo de sus paredes es de piel de una entonación verdosa, cuajada de medallones en relieve y esmaltes y de otros pequeños motivos ornamentales que le dan aspecto de riqueza sin amenguar su severidad (figura 97). Ha de diputarse por uno de los tipos más interesantes en el arte suntuario del siglo XIII. Por los elementos que lo componen puede incluirse lo mismo entre los cofrecillos de orfebrería que entre los cofres de cuero. De él escribe M. Jacquemart en su *Histoire du mobilier:* «Esta *cassette* es particularmente interesante por las placas relevadas que alternan con los esmaltes. M. Barbet de Jouy hace notar que los asuntos de estas planchas tienen por objeto representar las pasiones contra las cuales ha de luchar el hombre, saliendo victorioso. Así será, sin duda; pero nosotros deseamos hacer resaltar la forma marcadamente oriental de estas imágenes, como el hombre atacando á una especie de hidra, más lejos dos pájaros apareajados cuyos cuellos se entrecruzan como en los monumentos árabes, más allá una ave de rapiña embistiendo á un animal salvaje, motivos todos que se encuentran frecuentemente repetidos en los tejidos orientales.»



Fig. 95. – Cofrecillo peruano de cuero labrado, siglo XVII (de fotografía)

Allá se va, en lo interesante para la historia de las Artes, con la *Cassette de Saint Louis,* un cofrecillo que perteneció á M. Carlos Stein, que ignoramos adónde habrá ido á parar y que en 1878 figuró en la magnífica Exposición retrospectiva del Trocadero, en París, durante la Exposición universal. Es de cuero, al modo del anterior, cuadrilongo, y tiene en sus caras placas relevadas al cincel y esmaltadas con una espléndida cerradura de idéntica labor, en la cual parecen descubrirse también indicios del arte oriental. El dibujo de las planchas, caladas por añadidura en algunos puntos, ha de ponerse entre los más ingeniosos y bellos que nos han dejado los siglos XII y XIII, siendo los animales fantásticos que en ellos se ven y el hombre que lucha con una alimaña, trasunto del arte de transición entre el románico y el gótico, con toda la inventiva del primero y la elegancia en la línea que tuvo el segundo desde sus comienzos. La misma simplicidad en la forma general de este cofrecillo, que es la de un cubo algo prolongado, ayuda á su efecto decorativo, no oscureciendo en nada las cinceladuras y los esmaltes de los medallones y de la cerradura, de una ejecución admirable, que campean sobre paramentos holgados en relación con sus dimensiones.

La iglesia de Nuestra Señora en Tongres posee un cofrecillo relicario, al que llaman igualmente de San Luis, rey de Francia, y que en longitud no llega á veinte centímetros. Es, pues, una cajita que tal vez no sirvió de momento para guardar reliquias, sino que tuvo destino menos religioso. Fórmanlo planchas de madera de encina cubiertas de cuero, y lleva, en cobre relevado, las armas de Blanca de Castilla, acopladas con el escudo de Francia. En uno de los lados se halla un medallón que representa á San Luis sosteniendo un cetro flordelisado. Al siglo XIII se atribuye también este cofrecillo, digno de emparejar con los anteriores, aun cuando á los tres se adelanta la *Cassette de Saint Louis.* En las principales iglesias de Francia y Bélgica se guardan cofrecillos cilíndricos de marfil, al modo del *barilhet* francés de que en otra ocasión hemos hablado (fig. 98).



Fig. 96. – Detalle del cofrecillo peruano del siglo XVII

Que la madera hubo de usarse mucho en la construcción de cajas, arquetas y cofrecillos, lo comprenderá en seguida quien recuerde cuánto abundaron en la Edad media y en el Renacimiento los entalladores

y cuán hábiles se mostraron, así en encontrar temas originalísimos como en desarrollarlos con superlativa destreza. Innúmeros cofrecillos se labraron, durante los siglos XIII al XV inclusive, en nogal, roble, peral, cerezo, boj, ébano, etc., etc., cada uno con las caras talladas prolijamente, con las variadísimas combinaciones ornamentales de la ojiva y á la vez con endriagos, grifos, pájaros fantásticos y otros temas por el estilo, y desde el siglo XVI con los medallones, que tan ingeniosamente empleó el arte del Renacimiento, con figuras y bustos alegóricos y en contados casos con retratos, llenos además los paramentos en los espacios que no ocupaban los medallones por festones, lacerías, grutescos, etc., á la manera del estilo que pusieron en predicamento Rafael Sanzio y Juan de Udina con las *Loggie* del Vaticano, y que se extendió á todo hasta el punto de enseñorearse de la misma cerámica, según lo dicen los jarrones, salvillas y fuentes que salieron de las alfarerías de Urbino y singularmente de aquella *bottega* que hizo célebre el maestro Orazzio Fontana. La Edad media, que pocas veces olvidaba atender á los sentimientos piadosos de todas las clases sociales, puso también en los cofrecillos de madera tallados los monogramas de Jesucristo y de la Virgen, y en ocasiones imágenes santas ó escenas de los Evangelios, aunque en escala reducida, por no permitir otra cosa la que ofrecían los cofrecillos y porque los maestros carpinteros y los entalladores de aquellas centurias disponían del arcón ó cofre, con sus desahogados paramentos, para alardear de inventiva y de pericia cuando les venía en voluntad el hacerlo. Es indisputable que el cofrecillo de madera no tuvo entre los muebles de esta clase la importancia que se concedió á los de marfil y hueso, á los de metal y cuero, por aquel motivo, ó sea por ser únicamente como una reducción de las grandes arcas, así de las destinadas para las novias como de las que se labraban y tallaban para gremios y comunidades eclesiásticas. Los hospicios civiles de Brujas, en Bélgica, conservan entre sus objetos antiguos un cofrecillo en madera, pintado y dorado, cuyo exterior va adornado con planchas de cobre formando rosones de dos diferentes dibujos, teniendo en el interior de la tapa un medallón circular con la Coronación de la Santísima Virgen y en los ángulos, en medallones más pequeños, los animales simbólicos de los Evangelistas. Labráronse en la Flandes cofrecillos de esta clase, según lo demuestra el que posee M. Slingeneyer, de Bruselas, que tiene el Juicio de Salomón con leyenda explicativa en flamenco. La verdad es que en todos los países se construyeron durante los últimos siglos de la Edad media y en todo el Renacimiento cofrecillos de madera esculturada, enriquecidos en mayor ó menor grado con pintura y dorado, advirtiendo en los ejemplares de esta especie un ojo experimentado las diferencias en el dibujo y en la misma ejecución, dimanadas de las que existían en la talla, según las comarcas, aplicada á las portadas de catedrales y conventos, á los retablos de los mismos, á las sillerías de coro y á todo el mueblaje de importancia y á la imaginería en los trabajos de mayor consideración y de más alto significado. Hasta qué punto los pintores pusieron su arte en los plafones de los cofrecillos en madera, muchos de los cuales hubieron de ser regalo de boda, no puede precisarse con exactitud. En punto á las artes suntuarias, la concisión de los antiguos

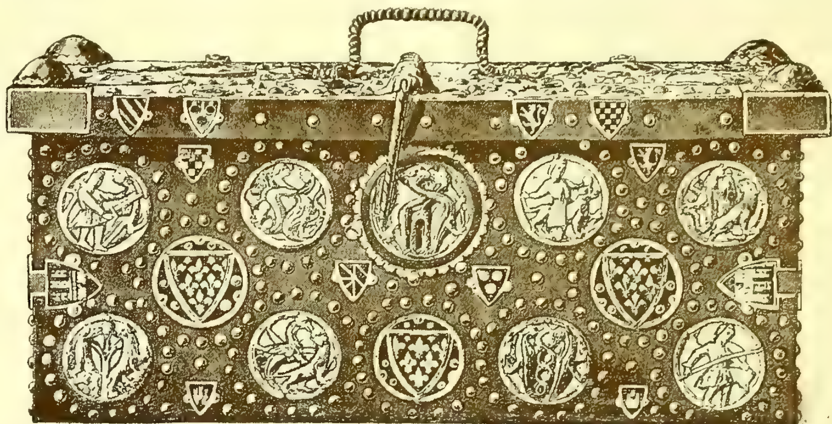


Fig. 97. – Arqueta llamada *Cassette de Saint Louis*, en el Museo del Louvre, con medallones en bronce cincelados y esmaltados, siglo XIII



Fig. 98. – Cofrecillo cilíndrico de marfil del siglo XV al modo del *barilhet* francés (de fotografía)

escritores y el laconismo propio de los inventarios nos deja sumidos con frecuencia en un mar de dudas, del que no nos han sacado las investigaciones hechas hasta ahora. De ejemplos mayores es lícito deducir que los pintores de los siglos XV y XVI no se desdeñarían de enriquecer con su pincel los cofrecillos de novia ó de boda. Si hubo artista que decorase con pasos muy sentidos el arca sepulcral de San Isidro que se conserva en la parroquia de San Andrés de Madrid; si en Brujas el delicado é inspirado Hans Memmling llenó de preciosísimas miniaturas – con deliciosas composiciones y figuritas que son modelo de expresión – la urna de Santa Ursula, ¿por qué no habían de emplearse en trabajos similares los artistas pintores de igual ó menor fuste coetáneos de los que llevaron á cabo las expresadas arcas?, ¿por qué no hubieron de ocupar su ingenio en asuntos, ora piadosos, ora galantes, en los cuales, aunque en diminuto espacio, como en la urna de Santa Ursula, podían dar gallarda muestra de su talento pictórico y de su buen gusto?

El dorado y el estofado se encontraron ser compañeros inseparables de otro género de arquetas y cofrecillos, los de pasta (figs. 99 y 100), en los cuales los relieves estaban hechos por medio de una combinación de yeso y alguna otra materia, al modo del sistema que, más hoy día que antes, se usa en los marcos dorados para pinturas. Italia fué sin duda el centro de esta especialidad, la que aplicó de igual modo en los cofrecillos que en los cofres y arcones de novia. En los primeros, no obstante, mostróse el arte de los siglos XV y XVI, á que pertenecen los mejores ejemplares, más primoroso y por acaso más artístico aún que en los arcones. ¿Se hicieron cofrecillos de esta clase en España? Tentados estaríamos á suponerlo ante el número relativamente considerable de ellos que han salido de tierra de Castilla, yendo á poblar las cristaleras de los coleccionistas, porque los museos en nuestra patria no pueden adquirir ningún objeto, ni siquiera á precios baratísimos, merced al olvido en que los tiene el Estado. Además tenemos á la vista un cofrecillo de pasta con ornamentación en follaje y bichos, de lo más fino del siglo XV, y alrededor, con caracteres de aquel tiempo, una inscripción en la que parece leerse en catalán: *Amor vens tota causa, si amor es lleyal* (Todo lo vence el amor, si es leal ó fiel). Pudo haberse labrado este cofrecillo en Italia por encargo de algún personaje catalán y haberse traído á nuestro país con intento de ofrecerlo á alguna ilustre dama; mas parece esto poco verosímil, siendo por lo contrario de presumir que el cofrecillo se hizo aquí por un artífice catalán ó tal vez por artífice italiano, puesto que muchos de aquella península vinieron por entonces á la nuestra. Así lo hizo en 1418 Gerardo Starnina, cuya influencia Viardot pretende encontrar en las obras del pintor Juan Alfón, vecino de Toledo, en la centuria décimaquinta. De todos modos adviértense dos tipos muy diferentes en los cofrecillos de pasta. Uno de ellos, el más antiguo, presenta cierta rudeza y predominio en él de temas ó sacados directamente del arte del siglo XV ó inspirados en el mismo. En el otro se marca resueltamente el estilo italiano en las composiciones que recuerdan las del Mantegna y en los elementos decorativos en que se nota la filiación de la Cartuja de Pavía. En los cofrecillos del primer tipo hay figuras de damas y caballeros toscamente esbozadas, y al lado suyo aguiluchos, leones y otros animales tratados con verdadero arte, lo propio que el monograma de Jesús y emblemas heráldicos. Estos cofrecillos conservan en no pocos ejemplares el estofado de la época, con gran riqueza en el oro y bri-



Fig. 99. – Cofrecillo de pasta policromado, probablemente italiano, siglo XVI. De la colección del autor (de fotografía)

llantez en los colores, y al par con un conjunto por todo extremo armonioso. En el cofrecillo catalán, de que hemos hablado, la entonación del oro es de una finura inexplicable, dándole realce los toques de color hábilmente puestos. Los cofrecillos de pasta, de carácter decididamente italiano, entran por completo en el arte del Renacimiento, según lo dicen las pilastras llenas de delicados florones y festones que refuerzan los ángulos, los frisos sacados de la arquitectura de la época, las coronas, lacerías, etc., etc., que redondean la decoración de estos mueblecillos, cuyo elemento principal consiste en los plafones con asuntos mitológicos, griegos y romanos, ejecutados por el estilo que hemos indicado anteriormente. En estos cofrecillos, por lo común de reducidas dimensiones, el fondo, constituído casi exclusivamente por la madera, es dorado y á veces punteado, teniendo encima aplicadas las figuritas y adornos de pasta, pintadas también según todos los indicios, aun cuando en la actualidad aparezcan blancas del todo, con el color del yeso, en diversos ejemplares de cofrecillos italianos. Alguno hemos visto, de pequeño tamaño, que tiene rosones con medias figuras polícromas pintadas é inscripciones. En la Exposición de obras de madera tallada y de taracea que se organizó en Roma el año 1885, el inteligente coleccionista Sr. Attilio Simonetti envió, entre otros preciosos objetos de su propiedad, un cofrecillo de pasta, á su parecer del siglo XIV, adornado de bajos relieves dorados y coloridos. En la parte inferior del frente tiene esta caja, de forma rectangular, asuntos de caza entrelazados con ramas de encina; en la cara posterior se ven figuras y ramaje; en medio una cabeza de león, y en los lados medallones sostenidos por figuras. En el centro de uno de los lados principales figura un interesante medallón, en medio del que aparecen dos novios – según reza el catálogo de la citada Exposición – cerca de la Fuente del Amor; á la izquierda dos caballeros armados, y á la derecha un cortejo nupcial con ricas vestimentas. La cubierta va decorada con dos medallones que contienen retratos probablemente de los dos novios, y en los ángulos cuatro escudos de relieve, con los blasones de las familias florentinas de Bilioctis y de Nerlis. En la propia cubierta se lee la inscripción HONESTA E BELA en caracteres de la Edad media. ¿Es error del distinguido coleccionista atribuir este cofrecillo al siglo XIV? Lo preguntamos porque, á nuestro entender, más parece ser obra del siglo XV, y aun de sus últimos tiempos, que del XIV. La escuela de Perugia en los años 1450 y siguientes realizó trabajos de esta índole, en que los primores del gótico florido se aliaban con las excelencias del Renacimiento.



Fig. 100. – Cofrecillo de pasta policromado y dorado, obra italiana del siglo XV. De la colección del autor (de fotografía)

De vidrio y de cristal de roca se labraron cofrecillos en los siglos XVI y XVII, ya con aire barroco en su disposición y ornamentación. Cajas hubo que tenían de vidrio las paredes exteriores, puesto que en lo interior eran de madera, y aquellas paredes decoradas con vidrio hilado de diversos colores, formando estrellas, flores, perlas é imitación de piedras preciosas, como rubíes y esmeraldas. Fantasiosos resultan estos cofrecillos, de los que se conserva algún ejemplar, á pesar de lo quebradizo de la principal materia de que están formados; pero no se distinguen por el buen gusto, antes al contrario, se advierte en ellos un barroquismo muy caracterizado y no del más recomendable. En conjunto, empero, producen cierto efecto y se comprende que fueran del agrado de personas de rumbo, aunque no de gusto muy depurado, y de los conventos de monjas, en Andalucía particularmente, donde se emplearon para guardar los Niños Jesús de cera que se adoraban en determinadas festividades de la Iglesia. Hiciéronse, con todo, algunos cofrecillos de vidrio de mejor carácter, con menos requilorios en sus caras y éstas algo severas por tener

como único adorno escudos heráldicos esmaltados ó motivos de ornamentación ejecutados por el mismo procedimiento, con arte de mejor ó peor ley, según la fecha en que hubiese sido labrado el cofrecillo.

Los de cristal de roca resultaban en mayor grado suntuosos, no tanto por serlo más esta materia que el vidrio común, cuanto por tener grabados hechos por sistemas muy perfectos y que podían imprimir más acabado aspecto artístico á los asuntos ejecutados por aquel arte. Además los cofrecillos de cristal de roca, así en el siglo XVII como en el siguiente XVIII, tenían la montura de plata ó de bronce dorado, cincelado con gran perfección escultórica, figurando los montantes elegantes cariátides y estando labrados los travesaños con primor exquisitísimo. Vense igualmente en ellos aplicaciones de camafeos de subido precio, de piedras ricas y de esmaltes pintados, hecho todo con habilidad artística imponderable y con singular conocimiento del arte decorativo. La forma de estos cofrecillos era la cuadrangular con cubierta levantada á merced de estrechas caras puestas en ligera pendiente á modo de tejadillo, todas llenas de grabados que guardaban relación con los mayores y más importantes del cofrecillo. En éstos predominaban los asuntos mitológicos tratados con peregrina maestría escultórica en una época en que había llegado á su apogeo el arte de grabar el cristal y en general el del lapidario. La Real Casa de España es dueña de una caja ó cofrecillo de esta naturaleza, que ha de presentarse como modelo acabado en el género. Es de plata sobredorada de fines del siglo XVI y obra de artistas milaneses. He ahí cómo la describe el Sr. Conde de Valencia de Don Juan, autoridad indiscutible en la especialidad, en el catálogo de los objetos que S. M. la Reina Regente envió á la Exposición histórico-europea de 1892. «De forma rectangular – dice – y cubierta á manera de tejadillo, su armadura está ricamente exornada en los ángulos de cariátides y sátiros esculpidos en plata, y los planos del basamento cubiertos de camafeos, mascarones de lapislázuli y piedras preciosas montadas en cercos de oro esmaltado. Todo ello sirve como de marco para encuadrar nueve placas de cristal de roca; cinco de ellas de excepcional tamaño, notablemente grabadas por los Sarachi, célebres lapidarios de Milán. Las cuatro de los planos inclinados representan *Las Estaciones*, las paredes *Los Elementos* y la de la cubierta á *Apolo conduciendo su carro*. La obra de orfebrería se atribuye al milanés Juan Bautista Croce, joyero predilecto de la duquesa de Saboya, la infanta doña Catalina, hija de Felipe II. Esta ilustre princesa regaló la caja á su hermana la infanta doña Isabel, quien á su vez la donó al monasterio de San Lorenzo en 1593. S. M. el rey D. Alfonso XII, enterado de los graves desperfectos que había sufrido en el curso del tiempo, confió la completa restauración de la caja al hábil artista M. Alfred André, de París, en 1885.»

Sirvieron también el terciopelo y los brocados para cubrir cajas y cofrecillos en los siglos XVII y XVIII, unas veces tapando por completo sus caras, otras teniendo además ornamentación de madera ó de bronce, por lo común abarrocada. A fines del siglo XVI y en parte del XVII fabricáronse cofres y cofrecillos tapizados de terciopelo rojo ó verde con herrajes para refuerzo, que ya manifestaban la influencia del barroquismo. Estos hierros fueron siempre dorados. Para los mismos oficios de tapizado se emplearon asimismo, aunque más raramente, brocados, brocateles y damascos de estilo decorativo, siendo en lo demás idéntica á las anteriores la disposición de las cajas en que se aplicaban aquellas estofas. Con recamados de oro ó con bordados de oro y sedas al matizado, se vieron también no pocas en los mismos siglos antes expresados. Eran frecuentes las cajas para custodiar joyas, pergaminos ó caudales, hechas de maderas resistentes, tapizadas de terciopelo y teniendo en la cara principal escudos ó cuarteles nobiliarios del dueño ó dueña bordados en oro ó en oro y sedas de colores. Estos cofrecillos llaman la atención por su aire suntuoso y serio, siendo apropiado ornamento de las estancias del siglo XVII, en las cuales nuestros antepasados hicieron gala de su severidad y magnificencia. No les iban en zaga los cofrecillos de ébano, con los plafones primorosamente bordados con figuritas, pájaros y animales, flores, etc., con destreza digna de la que desplegaron los sucesores de Antonio Sadurní en la Corona de Aragón, ó en el Escorial los monjes que tanto renombre dieron á la escuela de bordadores formada en aquel insigne cenobio.

XI

ARCAS Y ARCONES. – ARCAS PINTADAS. – ARCAS DE MADERA LABRADA. – LOS «CASSONI» DE ITALIA. – ARCAS DE PASTA, TARACEA Y CUERO. – COFRES DE CUERO Y DE TERCIOPELO

Del arca de madera, con paramentos lisos, reforzada con herrajes, en la que antes nos hemos ocupado, se pasó al arca con labores talladas en las mismas piezas que la formaban. El arca y el cofre se parecían, servían casi para idénticos usos, pero no eran el mismo mueble. Llamábase y llámase arca por regla general al mueble destinado á guardar objetos, que tiene la cubierta plana y que toca en el suelo ó á lo sumo está levantado un tantico por unos sencillos cubos ó por unas garras de león ó animal semejante. Tiene el cofre la cubierta convexa, más ó menos pronunciada, y suele estar algo levantado, ya por medio de pies, ya otras veces por un trasto á propósito que lo sostiene. Por lo común el cofre iba forrado de cuero ó de terciopelo, reforzado con herrajes y muchas veces claveteado, sobre todo desde entrado ya el siglo XVI. Algunos mostraban peregrina riqueza en los herrajes, ya en la cerradura que era calada y en parte trabajada á forja, ya en los refuerzos que acostumbraban seguir las líneas del mueble, siendo trepados también, pero de manera que nada perdiesen de su robustez. El fondo de terciopelo, casi siempre carmesí, en algún caso azul ó morado, procuraba singular riqueza al conjunto, haciendo brillar los herrajes de que hemos hablado, los que frecuentemente estaban dorados para mayor ornato y magnificencia. Estos muebles servían con preferencia á los grandes señores de los siglos XV y XVI para poner en ellos sus más lujosos vestidos y llevarlos así bien acondicionados en sus viajes, que conforme hemos dicho antes, requerían una considerable impedimenta. Se comprende que la forma del cofre era más á propósito que la del arca, para que fuese cargado el primero á lomos de las caballerías que seguían á los potentados, quienes iban en pesadísimas carrozas ó en literas.

Mayor campo al arte ofrecían el arca y arcón que el cofre, y de ahí la importancia que tienen en la historia del mueblaje y la que nosotros les concedemos haciéndolos objeto de un capítulo especial, según lo hemos hecho con las arquetas y cofrecillos. No olviden nuestros lectores lo que en pasados capítulos hemos expuesto acerca de las arcas en los primeros siglos de la Edad media, y especialmente en los siglos XIII y XIV. En los inmediatos el arca alcanzó su máximo desarrollo y fué en realidad de verdad un mueble artístico en el que hicieron alarde de su habilidad los más diestros artífices de todas las naciones y de un modo particular los de Francia é Italia. Hablando de muebles al finalizar la Edad media y al comenzar el Renacimiento, no es posible olvidar el papel que en la labra de la madera en todas sus manifestaciones desempeñaron los *huchiers* y los carpinteros de la Borgoña, quienes constituyeron una escuela, en toda la extensión de la palabra, que ejerció poderosa influencia en las demás comarcas de aquella nación y en todos los países de Europa, que figuraban entonces como los más ilustrados.

«El más fastuoso de los príncipes franceses – dice M. de Champeaux – era entonces el duque de Borgoña, Felipe el Atrevido, el primero de aquellos grandes vasallos, más poderosos que nuestros reyes, que facilitaron á Inglaterra la conquista de nuestro país y cuya ambición contuvo la habilidad política de Luis XI. Los duques borgoñones, que disponían de las riquezas que les procuraba la posesión de las ciudades industriales de Flandes, se rodearon de todas las maravillas del arte y sus Estados sirvieron de asilo á los obreros franceses que quedaron sin recursos por causa de la guerra con Inglaterra. En estos

instantes las provincias flamencas se convirtieron en el más importante centro artístico de Europa, pues entre sus hombres más célebres contaban á los pintores Juan van Eyck, Rogerio van der Weiden, Memmling y otros hábiles artistas, cuyo ingenio flexible y variado se apoyaba en la imitación fiel de la naturaleza, interpretada con el sentimiento más delicado. Al trabajo concienzudo que puso en buscar la verdad, debe la escuela flamenca su largo é innegable éxito. El estudio de las producciones artísticas de la Flandes corresponde á un capítulo en que se trate de las obras extranjeras; mas sería difícil, en un estudio acerca del arte francés, pasar en silencio el conjunto de trabajos ejecutados para los duques de Borgoña, que residían al propio tiempo en Dijón y en Bruselas, y que empleaban á veces en una de estas ciudades á artistas que de ordinario residían en la otra. El edificio más considerable levantado por aquellos señores es la Cartuja de Dijón, casi destruída hoy, pero de la que se han conservado los más preciosos adornos. Comenzóse la construcción en 1380 por el duque Felipe el Atrevido, quien se dirigió á diversos escultores para decorar la iglesia que más adelante debía servirle de sepultura. El Museo de Dijón posee dos grandes retablos de madera, pintada y dorada, hechos en 1391 por Jacques de Baerze, artista flamenco, y cuyas puertas se hallaban adornadas con asuntos pintados por Melchor Broederlam. Estos dos monumentos, cuyos asuntos van colocados bajo arcuaciones de una rica disposición, figuran entre los más raros ejemplares que ha dejado el arte ojival de fines del siglo XIV. El propio museo, que debe su mayor interés á los recuerdos de la casa de Borgoña, contiene asimismo un grande y espléndido monumento de madera tallada, coronado de pináculos calados, sostenidos sobre columnitas, que servía de sitial al preste, al diácono y al subdiácono de la Cartuja. Este sitial fué construído en 1395 por el maestro Juan de Liege, carpintero, por precio de 250 francos, al que se añadió la recompensa de otros ciento. Una cuarta obra sirve actualmente de cierre interior en la gran chimenea de la vieja sala de los Guardias de Palacio, en donde han hallado asilo los sepulcros de los duques Felipe el Atrevido y Juan Sin Miedo, después de haber sufrido los ultrajes de la Revolución. Consiste en un plafón de madera tallada, último resto de las sillas que embellecían el coro de la capilla ducal. El centro de este ejemplar, que fué reformado cuando se le adaptó á la chimenea, hállase formado por el respaldo del sitial de Juan Sin Miedo. La parte superior termina en ojiva, rodeándola festones de follaje, y encuadra el escudo del duque, aguantado por dos ángeles. Otros ocho escudos de armas de las provincias dependientes del ducado terminan el plafón por la parte rectangular inferior. Estos adornos, dispuestos simétricamente, se hallan combinados con un entrelazo de molduras decoradas con hojas de achicorias y con cuatro ángeles tañendo diversos instrumentos. Tienen tales monumentos grande importancia para la historia de nuestro arte. Estudiando en Dijón las obras de los imagineros Jacques de Baerze y Claux Slutter, se formó Miguel Colomb, cuyo talento, última expresión de nuestra escuela de escultura, prepara el renacimiento francés, al que debemos tantas obras maestras, así que el estilo algo frío de nuestros artistas se inflamó al fuego de las creaciones italianas del siglo XVI.» Agréguese á esto – que hemos traducido porque pinta una dinastía y un período – que Juan, duque de Berry, hasta donde alcanzaban los medios de que disponía, fué rival en magnificencia de su hermano Felipe el Atrevido. También él hizo trabajar á principales artistas y artífices, dejando obras que le acreditan de príncipe generoso, dotado de buen gusto. La influencia, pues, de esta escuela se dejó sentir en Francia, como hemos dicho, é irradió fuera de ella. En las arcas y arcones, objeto especial ahora de nuestro estudio, no se notó acaso de momento en tanto grado como en otros muebles, sitiales y armarios, pongamos por caso; mas desde los últimos tiempos del siglo XV hízose notorio que seguían á los artistas y artífices borgoñones muchos *huchiers* y carpinteros dedicados á la construcción de arcas y arcones.

Durante el siglo XV apenas se empleó la imaginería en los plafones de las arcas, y decimos apenas porque la afirmación en absoluto no puede hacerse. Un arcón poseemos, que vino de tierras de Castilla, en maciza madera de roble, el cual si no data ya del siglo XV vió por lo menos adelantadísimo el XIV. En

él, dentro de un motivo de hojarasca que pertenece al estilo gótico más caracterizado, hay combinadas diversas figuras que parecen aludir á algo de gremio ú oficio, pues con certidumbre no ha podido descifrarse lo que representan. Todo esto tiene el sabor del siglo XV. En los testeros aparece un bicho con aire que más semejaría románico que gótico, si no se tuviese en cuenta que puede imprimirle el primer carácter la poca pericia del imaginero tallista, aun cuando no les falte aspecto ornamental á aquellos animales (fig. 101). Decimos esto á cuento de lo antes indicado, ó sea de que no puede sostenerse de un modo absoluto que la imaginería no se emplease en las arcas y arcones de la décimaquinta centuria. Lo común, empero, era esto. Los plafones se decoraban únicamente con motivos de ornamentación, con la ojiva en innúmeras combinaciones, ya en plafonados verticales, ya en motivo corrido y enlazado, formando distintas arcuaciones, rosones, etc.

Hay en este particular una variedad pasmosa, la cual depende en parte no escasa del uso á que se destinaban. El señor marqués de Monistrol, en un sustancioso estudio que publicó en el *Museo español de antigüedades* acerca de un arcón gótico del siglo XV, de su propiedad, divide los arcones en esta forma:

I. *Arcones funerarios ó sarcófagos*, cuyo nombre señala bien su objeto y á los cuales pertenece el de la infanta doña Urraca en Palencia y el de San Isidro en Madrid.

II. *Arcones gasofiláceos*, de la palabra latina *gazofilacium*, que corresponde á tesoro, los que se empleaban para guardar cálices, incensarios, candeleros, capas, dalmáticas, casullas, etc., es decir, objetos y ornamentos dedicados al culto divino. Berceo describe un arcón de esta clase en su poema del *Sacrificio de la misa*.

III. *Arcones archivos*, de los cuales se hace mención durante la Edad media, ya refiriéndose á los archivos eclesiásticos, ya á los seglares. Dicho se está que en ellos se custodiaban pergaminos y documentos, los cuales, clasificados, se distribuían en distintas cajas ó arcas. El señor marqués cita como ejemplo el Archivo del Infantado y el de su casa en Barcelona. Atribuye esta costumbre á la movilidad de la nobleza en los siglos medievales, de que hemos hablado en otra ocasión, lo cual la forzaba á poner en arcones, que pudiesen fácilmente trasladarse, los objetos y documentos de mayor interés para cada familia.

IV. *Arcones tesoros*, para dinero, que venían á hacer el mismo oficio de las huchas, tan usadas en Francia.

V. *Arcones ofrendados*, principalmente con motivo de nupcias, á los que cuadra la calificación de *nupciales*.

VI. *Arcones armeros*, empleados por los hidalgos menores de la Edad media para custodiar sus armas, en razón de carecer de grandes aposentos donde ponerlas, como los tenían los castillos señoriales. «Para estos *caballeros de alarde* — escribe el señor marqués de Monistrol — tenían mucha estima los *arcones armeros*.»

VII. *Arcones trojes*, que se veían en las casas de labranza y en las posadas, ventas y mesones, donde tenían constante aplicación, como dice muy atinadamente el distinguido arqueólogo cuyo opúsculo extractamos. El cual añade con no menos acierto que el uso de los arcones trojes ha llegado hasta nuestros días. Quien se meta por el interior del reino de Aragón y del de León y Castilla, y casi diríamos de todos los de España, pasando por montes y valles, sobre todo si están algún tanto lejos de vía férrea ó de carretera, á poco que se aloje en posadas ó se detenga en

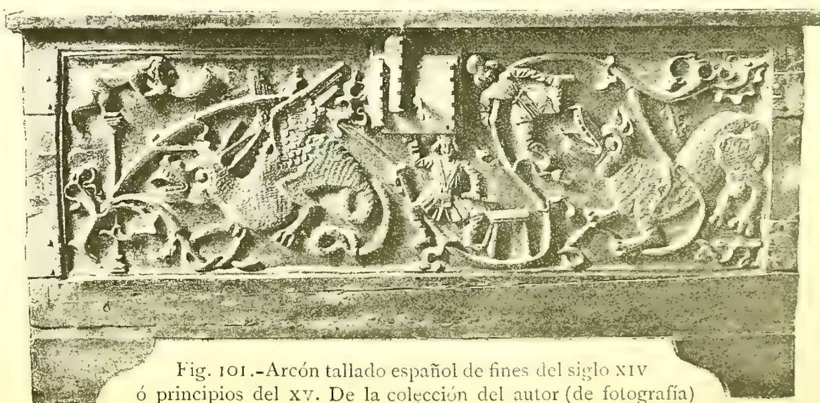


Fig. 101.-Arcón tallado español de fines del siglo XIV ó principios del XV. De la colección del autor (de fotografía)

ellas, podrá ver arcones que sirven para depósito de granos de diversas clases, siendo á veces algunos de ellos resto de pasadas grandezas.

Esta clasificación se ajusta bien á los variados servicios que prestó el cofre ó arcón durante los siglos XIV al XVI; empero, meditándola, se adivina en seguida que pudieron ser un mismo arcón los arcones archivos, los arcones tesoros, los arcones armeros y los arcones trojes, y aun diríamos los arcones gasofiláceos y los arcones ofrendados. Quizás en algún ejemplar se advertía el destino más marcado, por virtud de un emblema ó inscripción; mas esto no sería lo usual y corriente, antes lo más común el que se adoptara un tipo general que, con variantes provenientes sólo de la mayor ó menor riqueza de quien lo comprara, sirviese para casi todos aquellos usos. De paso añadiremos que el arcón ó cofre – pues se emplean mucho indistintamente las dos voces – traspasó los siglos de la Edad media, lo cual veremos luego despacio, teniendo una época de gran florecimiento en el siglo XVI. De ello son testimonio los escritores de la época, entre quienes citan los modernos arqueólogos franceses á Gilles Corrozet, que publicó en 1539 el *Blason du Coffre*, haciendo una rápida, pero exactísima pintura del mueble y de los menesteres en que se empleaba. Véanlo nuestros lectores en estos versos:

Coffre très beau, coffre mignon,
Coffre du dressouer compagnon,
Coffre de boys qui point n'empire,
Madré et jaune comme cire;
Coffre garny d'une ferreure
Tant bonne, tant subtile et seure,
Que celluy sera bien subtil
Qui l'ouvrira de quelque outil;
Coffre sentant plus sœuf que basme;
Coffre, le tresor de la dame;
Coffre plein de doulces odeurs
Et de gracieuses senteurs;
Coffre dont le chaitron très net
Faict l'office d'ung cabinet;
Coffre luissant et bien froté,
Coffre qui n'es jamais croté,
Coffre dans lequel se repose
Le parfum mieulx sentant que rose;
Coffre ou sont mis les parements,
Les atours et les vestements,
Qui cachent le poitrine blanche,
Le tetin, la cuisse et la hanche,
Et aornent le corps et la teste
Tant jour ouvrier que jour de feste;
Coffre ou n'a point de pourriture,
Coffre exempt de vers et d'ordure;
O très poly et joly coffre,
Qui reçois tout cela qu'on t'offre;
Ne souffre que mecte la main
Dans toy, le larron inhumain (1).

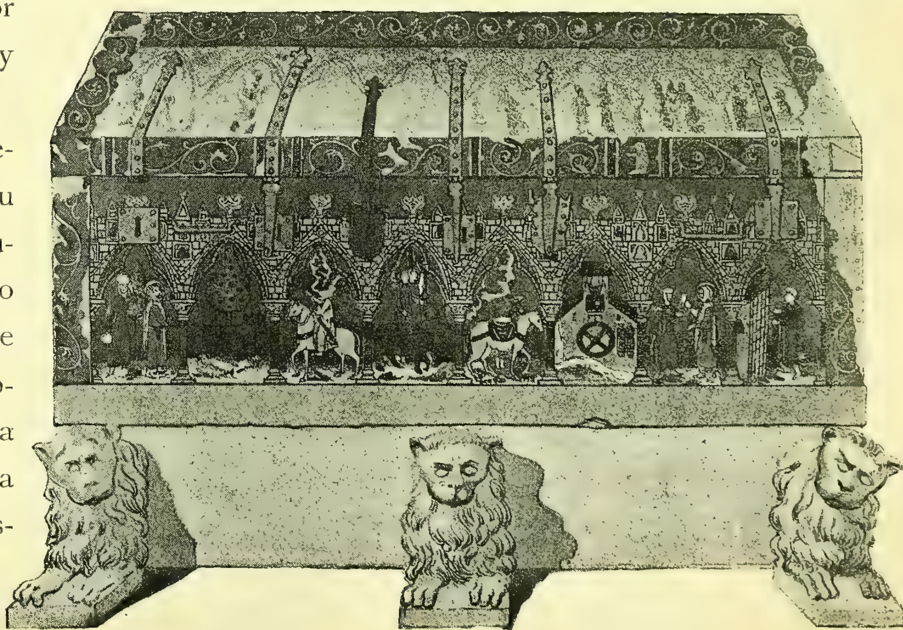
Qui reçois tout cela qu'on t'offre le dice al arcón Gilles Corrozet, lo que confirma nuestras anteriores apreciaciones, ó sea que un mismo mueble de esta clase servía para distintos objetos, quizás para todos los enumerados en los versos transcritos del *Blason du Coffre*. Designábanse también los arcones por el país de origen. Havard en su *Dictionnaire de l'ameublement et de la decoration* escribe que en el Inventario del barón de Ornezan de Saint Blancard, capitán de las galeras del rey, hecho en Marsella el 1556, se encuentra citado «un cofre de nogal á la napolitana,» y que en el Inventario de Gregorio Beaunom, extendido en Burdeos en 1607, se registra «un arcón de Flandes, guarnecido de quince barras de hierro.» Otros inventarios hablan de cofres y arcones de Chipre, los que estaban enriquecidos con taracea de nácar, con frecuencia muy rica. Los arcones de Nápoles ó á la napolitana eran, según parece, de nogal con taracea de marfil.

Recordarán nuestros lectores cuanto hemos dicho respecto de la decoración de los arcones en los siglos XIII y XIV. Tócanos ahora en este capítulo, á modo de monografía de este mueble, completar algo

(1) «Cofre hermoso, cofre pequeñín, cofre compañero del mayordomo, cofre de madera que no se echa á perder, lustrosa y amarilla como cera; cofre guarnecido de herrajes, tan buenos, sutiles y seguros, que ha de ser muy sutil quien lo abra con el útil que fuere; cofre que huele como bálsamo; cofre tesoro de la dama; cofre lleno de suaves olores y de graciosos aromas; cofre que por lo pulcro hace oficios de armario; cofre brillante y bien frotado, cofre que no tiene suciedad alguna, cofre que mantiene un perfume más grato que el de la rosa; cofre donde se ponen las colgaduras, los arreos y los vestidos que ocultan el blanco seno, el pecho y los muslos y que adornan el cuerpo y la cabeza, tanto en días de trabajo como en los días de fiesta; cofre que no tiene nada podrido, limpio de gusanos y de toda porquería; oh pulido y hermoso cofre, que recibes cuanto se te ofrece, no consientas que en ti meta la mano el ladrón inhumano.»

de lo que expusimos respecto del mismo en aquellas centurias y extenderlo á lo que fué durante las dos inmediatas. La división hecha por el señor marqués de Monistrol, que hemos transcrito, nos lleva como por la mano á decir algo de los arcones exornados con pinturas, entre los cuales debe colocarse en sitio principal el arca sepulcral de San Isidro Labrador, que se guarda, con el religioso respeto que merece, en la parroquia de San Andrés de Madrid y que se tiene por obra de las últimas décadas del siglo XIII ó principios del XIV (fig. 102). Fórmala una arca cuadrilonga, de dos metros cumplidos de longitud, con cubierta en pirámide truncada. Hállase compuesta de recios tablones de madera de pino, sin pulir en el interior y conservando íntegra la huella de la aserradura, según lo afirma el concienzudo arqueólogo que pudo examinarla á su sabor. En el aspecto general semeja un arcón, del que se diferencia en la tapa, que sin embargo parece ser como manifestación anticipada de ciertos arcones italianos en el siglo XVI. Sus caras están pintadas al grafido ó esmalte, ó sea con la preparación medieval que da á los trabajos pictóricos el aspecto de esmalte y una resistencia muy notable á la acción del tiempo y á las injurias de toda clase. Tiene una orla de relieve, sembrada de follajes, que consisten en vástagos serpeantes, hojas y flores, pintados de colores verdosos y esmaltados de reflejos, cortándola á trechos delgados listones que forman cuadros, en cuyo centro aparece la figura de un oso rampante, pintado de blanco en fondo rojizo. Esta cenefa se halla deteriorada por el tiempo y señala la filiación románica, á juicio del arqueólogo á quien hemos aludido y del que sacamos estos datos, en razón de tenerlos por fidelísimos.

La decoración del frente en el arca sepulcral de San Isidro, única que se conserva bien, se compone de una arcada en la que se ven elementos antiguos y elementos nuevos. Tuvo en toda su extensión un tono amarillo general, y descansa sobre siete delgadas columnas de varios colores y dos medios fustes en los extremos. Las basas de las columnas son sencillas y ricos los capiteles de forma románica. En los arcos se muestra ya la ojiva en todo su desarrollo. Las pinturas de imaginería en los dos frentes del arca tienen por tema los milagros obrados por San Isidro. Los cuatro primeros arcos, desde la izquierda del espectador, en el frente bien conservado, representan el milagro de los ángeles, que auxilian al santo en su faena del campo. Allí están Santa María de la Cabeza, esposa del taumaturgo labrador, San Isidro labrando, su amo y señor el llamado Iván de Vargas y los ángeles que ayudan al varón de Dios con sendas yuntas. En los dos arcos siguientes se encuentra representada la multiplicación dentro del molino, como efecto del acto caritativo realizado por San Isidro con las palomas hambrientas. En los dos últimos parece descubrirse la exaltación y glorificación de la caridad y de la fe. Santa María de la Cabeza y San Isidro figuran de nuevo en el séptimo arco, ocupando el octavo exclusivamente «el hambriento mendigo que implorando la caridad del labrador encontró en su piadosa fe contento y hartura.»

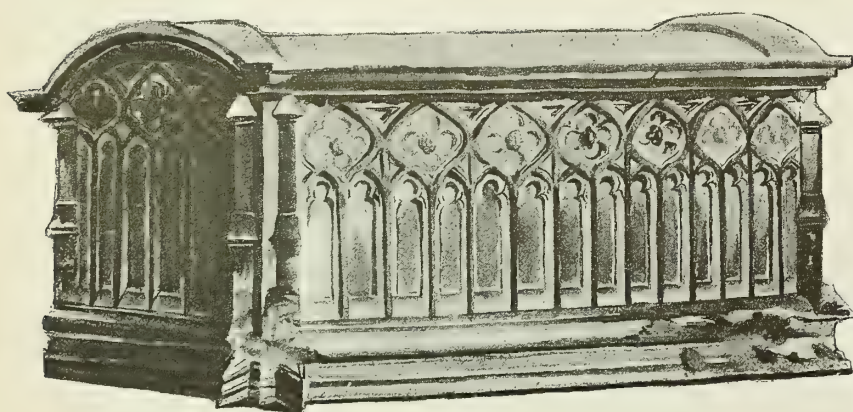

Fig. 102. – Arcón que guarda el cuerpo de San Isidro, en Madrid, siglo XIII ó XIV (de fotografía)

En esta arca ofrecen vivísimo interés los trajes de San Isidro y de su esposa, como ejemplares de la indumentaria de la época y á la vez como revelación de la ingenuidad con que procedían en aquellas pinturas sus modestos é ignorados autores. Cubre la cabeza de San Isidro holgada caperuza de color rosado, que ajustándose al rostro por los lados, lo deja enteramente al descubierto, plegándose sobre el cuello. Baja este capillo á formar

parte de un capote, loba ó colubio del mismo color, abierto por los lados y recogido sobre los hombros, el cual desciende por pecho y espalda hasta pasar corvas y rodillas. Un sayo de color aplomado, un tanto verdoso, de mangas largas y estrechas y sujeto al cuerpo por un cinto de cuero, bordado de labores sobrepuestas, completa la parte principal de su atavío, vistiendo las piernas calzas de color claro, y envolviendo los pies las características abarcas de la gente labradora en las tierras de Castilla. No menos sencillo el traje de Santa María de la Cabeza, compónese de una toca alta y plegada á la morisca sobre la frente y en torno del rostro, la cual baja á cubrir del todo la garganta; de una saya ó sotana roja, que cerrándose sobre el cuello cae hasta los tobillos, ciñéndose á los hombros y el pecho y ahuecándose sólo, aunque no con demasía, por debajo de las caderas; de una aljuba amarilla recogida á los lados, por extremo ceñida á la cintura y de mangas largas y ajustadas, y finalmente de unos zapatos abiertos y cruzados sobre el empeine por menudos cordones hasta formar cierta especie de redecilla.

No sería el arca sepulcral de San Isidro la única que se construiría en los siglos XIV y XV, decorándola con pinturas, puesto que la policromía estuvo muy extendida en todas las manifestaciones del arte gótico. Así como se enriquecían con pinturas los interiores de catedrales é iglesias, singularmente en el Norte, y á veces se acudía al mismo medio para dar mayor relieve á portadas y portadillas en lo exterior, de igual manera se pintaban los armarios – sea ejemplo de ello el de Noyón – y los cofres y todo cuanto labraban el carpintero y el ebanista, por lo menos de un modo general. El dorado más adelante, conforme lo veremos luego, se combinó con la pintura, usurpando en parte á ésta el sitio que antes ocupaba.

Arcones de esta suerte, unos pintados, dorados otros y muchos tallados (fig. 103), dejándose la madera en su color natural, se emplearon en los siglos XV y XVI para los demás fines que señala el señor marqués de Monistrol en su erudita clasificación. «Las arcas para guardar títulos, papeles, tesoros, pedrerías, vestidos y otras cosas que se deseaba poner en seguridad, eran cofres, archivos *(archives)*» – dice un autor francés del siglo XV, – y poco antes, en 1352, en la propia nación, el cofrero Guillermo Le Bon entrega á Andrieux de Mathefelón, escudero de monseñor el delfín, «dos grandes cofres con herrajes para meter en ellos y guardar las armas y armaduras del citado señor,» es decir, una arca que servía de archivo y otra que empleaba como armero, no por cierto un señor de pocas campanillas, sino el delfín nada menos de aquella nación. Y ya que de los usos del cofre hablamos, insistiendo en lo que manifestamos anteriormente, añadiremos ahora que durante la Edad media y en el Renacimiento y aun después, fué general costumbre emplear el cofre ó el arcón como ropero, guardando en el mismo los vestidos de uso, los de lujo ó domingueros, las colgaduras de camas y de aposentos. Algunos personajes de la aristocracia y los soberanos tenían guardarropa, ó sea un local aderezado de modo que pudiera servir cómodamente para conservar las ropas de todas clases; mas disponían también los tales en sus dormitorios de un cofre ó arcón ó de dos y más, en los que se colocaban las piezas de uso personal del dueño que pudiesen necesitarse en el momento menos pensado. El rey de Francia tenía cofres en su cuarto dormitorio, y á ellos se refiere un cronista cuando dice, según lo reproduce Havard: «Por gran precaución para el servicio de Su Majestad, hay siempre allí camisas que puede cambiarse el rey, en caso de que por la noche ó á cualquiera otra hora del día no haya tiempo de ir hasta el guardarropa; pero estas camisas, que se cambian todos los años, se quedan hasta el fin de cada uno sin haberse desplegado, puesto que S. M. sólo se sirve de las que vienen del guardarropa.» «Esto duró – añade Havard – hasta que le salieron pies al cofre


Fig. 103. – Arca tallada en madera, siglo XIV (de fotografía)

y un hombre ingenioso le puso cajones, con lo cual se transformó bruscamente en *cómoda*, nombre que justificaba plenamente su nueva forma.» Esta filiación se conservó de tal modo, que en el siglo XVIII Sobry en su *Architecture* dice: «Los cofres ó arcas se denominan vulgarmente cómodas, y de ellas unas tienen tapa y otras cajones.»

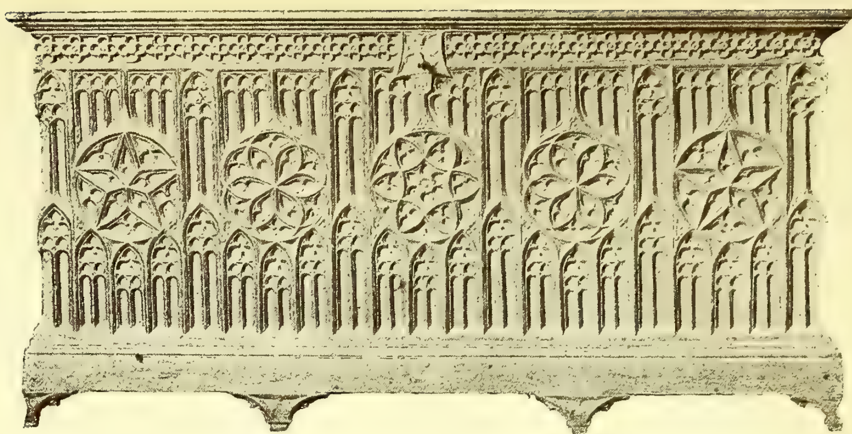


Fig. 104. – Arcón ojival tallado en madera, siglo XV. De la colección del autor (de fotografía)

Las novias, empero, fueron las que al finalizar la Edad media y en los comienzos de la Edad moderna popularizaron más que nadie los cofres y los arcones. Hízose costumbre general entonces que la novia aportase al matrimonio un arcón, de mayor ó menor lujo, según la posición de los padres de la doncella, bien atiborrado de ropa blanca, fina en las novias ricas, más basta en las novias pobres, con el aditamento de basquiñas, sayas de brocado ó simplemente de estameña, corpiños, rebocillos, etc., que venían á redondear el dote de la futura esposa y á completar el ajuar de la casa en donde debía instalarse. Hemos dicho que el arcón era de mayor ó menor lujo, porque éste dependía del bolsillo y del rumbo de los padres. También eran más ó menos magníficos, según los casos, los arcones que servían para gremios, cofradías, comunidades, etc., los cuales con frecuencia se confunden con los arcones propiamente caseros. La variedad, conforme lo hemos afirmado algunos párrafos más arriba, es portentosa; y aunque por manera breve, trataremos de dar idea de ella á nuestros lectores, describiendo los tipos más señalados de arcones después de los que han sido materia de anteriores páginas.

Comencemos por los arcones de madera tallada. En los siglos XIV y XV, según lo decimos en otro capítulo, dominaba en el arcón el decorado sacado directamente del estilo arquitectónico ojival (fig. 104). La ojiva manejada con el desembarazo propio de los maestros carpinteros y tallistas de entonces, llenaba los plafones del mueble en innúmeras combinaciones. A veces el tema decorativo se extendía por toda la cara anterior y por las laterales – puesto que repetidamente la cara posterior quedaba del todo lisa, porque arrimado el arcón á la pared, nada se veía de ella—llenándolas con la elegancia y la espontaneidad propias de aquel estilo, sobre todo en el siglo XV, acaso algo más afeminado que el anterior, pero en todas sus cosas de una donosura y elegancia superiores á todo encarecimiento. El siglo XV fué época en que el arte presentó un conjunto homogéneo, en armonía con los sentimientos y las necesidades de la época, é inspiradísimo en sus buenos ejemplares. Ocasiones había en que los paramentos del arcón quedaban divididos en zonas ó plafones, encuadrados por superficies lisas, y en el centro de cada plafón engalanado el mueble con labores de talla, finísimas, prolijas y admirablemente combinadas. La vista descansaba con gusto en aquel clausulado, bien compuesto y claro. La sencillez, y si se quiere pobreza de los marcos, quedaba sobradamente compensada con las vistosas líneas de la talla en el centro de cada zona, temas decorativos á los cuales se imprimía á veces mayor realce dorando los fondos ó pintándolos de una entonación verdosa, azulada y en contadísimos casos carminosa, medio que no se empleaba tan comúnmente en las arcas que tenían completamente tallados sus paramentos.

En éstas el arte gótico mostró especialmente su bizarría. No quedaba espacio en ninguna de las caras que no estuviese ocupado por exquisita labor de talla, en la cual la ojiva se presentaba dispuesta de mil maneras distintas, con el arte peculiar del estilo ojival, en el que todo ofrecía la variedad más pasmosa dentro de la unidad más perfecta. En ocasiones ocupaba el centro de la cara anterior un motivo blasonado, escudo del dueño aristócrata que mandó labrar el mueble ó del gremio, cofradía ó asociación á la cual pertenecía. Construyéronse estos arcones, lo más comúnmente en madera de nogal ó de roble, mas

también á veces se hicieron de ciprés – que es madera resistente á la polilla, según voz del pueblo, – de haya ó de alguna otra de las incluídas en la llamada carpintería de lo blanco. En el siglo XV la ornamentación del arca estaba esculturada en la misma plancha de madera que formaba el paramento. En los últimos del mismo siglo y más en el XVI, cuando ya se entreveían en los arcones elementos propios del Renacimiento, la parte de talla se abría en una plancha delgada que se aplicaba sobre la cara del mueble, á fin de reducir su coste, dándole en apariencia la misma riqueza. No hay que decir cuán inferiores en mérito son estos arcones á los que hemos descrito anteriormente, ó sea á los construídos y tallados en una sola pieza, en cada una de sus caras, ensambladas por el sistema llamado á cola de milano. Algunos de los arcones ojivales del siglo XV tienen grandes proporciones, sin duda para ponerlos en consonancia con el aposento, salón ó cuadra donde debían estar colocados, ó acaso también para que pudiesen llenar desahogadamente el objeto que originó su construcción. Casi colosales pueden llamarse algunos arcones góticos que tuvieron destino eclesiástico á juzgar por su procedencia. No serían éstos á propósito para sentarse en ellos, menester que llenaron otros arcones, conforme lo hemos indicado en otro capítulo y acerca de lo cual acaso debamos insistir más adelante.

Tiene el arcón gótico una variante que consiste en el arcón tallado, dorado y con pinturas, del que ya dijimos algo en otro capítulo. Difícilmente se puede abrigar duda alguna, viendo esta clase de arcones, acerca del uso que tuvieron. Todo denuncia que hubieron de emplearse en custodiar prendas del vestido de la mujer, de modo que en todos sus pormenores declaran haber sido *arcones de novia*, quizás los más apropiados para la canastilla de las doncellas que contraían matrimonio allá por los años 1400 y 1500. Exteriormente presentan la forma cuadrilonga característica del arcón, con molduraje que desvanece la monotonía de los plafones. En unos ejemplares se dejaba á la madera su color natural, oscurecido por medio de una capa de aceite caliente y cera ó de un barniz por el estilo, mas las molduras aparecían doradas y en el centro de cada plafón se ponían temas decorativos, por lo común trazados con peregrina elegancia en los arcones del siglo XV. Si el dueño ó dueña tenía timbres nobiliarios los colocaba en este caso en el arca con graciosos lambrequines, dando tal conjunto de su carácter artístico que es hoy todavía encanto de los artistas y de las personas de buen gusto. No siempre, empero, se hallaban decorados en esta forma los arcones de que hablamos. Ocurría también que fuesen todos dorados, siendo de gran suntuosidad en este caso, aunque no tal vez de un gusto tan refinado como el anterior, sobre todo para los conocedores, para los *gourmets* del arte. Cuando el Renacimiento influyó marcadamente en esta suerte de muebles, el molduraje se hizo más rico, teniendo mayor cantidad de tabla y presentando zonas con bonitas combinaciones de hojas y de otros asuntos de decoración. También en estos arcones desempeñaba el oro papel principal por estar primorosamente dorados en todas sus caras. En la distribución interior de estos arcones se notaban dos secciones bien distintas. Una de ellas debió servir propiamente de cofre y por lo bajo se hallaba en comunicación con un cajón tan largo como el mueble, por medio de un agujero circular, abierto en el fondo, labrado á modo de los rosones en las iglesias. La segunda sección era á modo de armario con cajoncitos y puerta que los cerraba todos, cogiendo próximamente la mitad del arcón. La cara exterior de los cajones y la puerta de que hablamos estaban llenos de finas labores ojivales, hábilmente trazadas y combinadas y que producen efecto lindísimo en los mejores ejemplares de este tipo (fig. 105). Los cuales se redondean por medio de las pinturas ejecutadas en la parte inferior de la tapa. Esta, al levantarse, las dejaba ver desembarazadas de todo obstáculo, y se comprende con cuánto orgullo alzaría la tapa, para que las vieran sus amigas y sus visitas, la novia que se ufanase con tener su arcón pintado de mano maestra. Este medio para decorar una arca, revela una vez más que el arte de los siglos XV y XVI procedía con largueza en todo, empleando el ingenio de sus artistas y artífices hasta en obras que la mayor parte del tiempo quedaban completamente ocultas. Tenía más de lo que aparentaba, podríamos decir de aquel arte, al cual tanto pide prestado el de nuestros días. Ya se comprenderá que no todas las pinturas de los arcones serían

debidas á maestros famosos. Hubo de haberlas de muy diverso mérito, no pocas medianillas, mas todas con el carácter peculiar en el estilo de la época y con la espontaneidad que da la posesión de un estilo original que se compenetra con las costumbres y los sentimientos del tiempo. De ahí que hasta en las pinturas más débiles que se encuentran en arcones góticos, se advierta un sello particular que agrada al artista y al arqueólogo y aun al que sin tener conocimientos de arte ni de historia, posee buen gusto natural. En cambio, pinturas se ven de este género que son modelo de ingenuidad y de sentimiento, dignas de parangonarse con las bellísimas tablas que en iglesias y conventos dejaron los maestros imagineros de la décimaquinta centuria. Influye también en la mayor excelencia de esas pinturas el que la comarca haya sido centro de alguna escuela eximia en dicho arte, como acontece en la Flandes y de igual manera en Italia. Ocurre, empero, que algunos países, sin haber brillado especialmente en aquel concepto, se distingan por la sobriedad y por el gusto artístico, en esfera menos elevada si se quiere, conforme sucede con la Corona de Aragón y con el reino de Castilla, donde hubo imagineros de no vulgar ingenio, aun cuando ninguno alcanzase el renombre de los flamencos é italianos, ni llegase en verdad á la altura de maestros tan ilustres como los Van Eyck y Memmling, los Filippino Lippi y Masaccio. Por lo general eran tema de las pinturas, según ya lo indicamos al hablar en general del mueblaje en el siglo XV, en las tapas de los arcones góticos y del Renacimiento *La Anunciación*, *El Nacimiento del Señor*, *La Adoración de los Pastores* y *La Adoración de los Reyes Magos*, no sin que á veces se pusiesen también en ellos pasos de la vida de algún santo.

Si en la Flandes, por los tiempos de que hablamos, Hans Memmling enriqueció con primores pictóricos, acabadas miniaturas por lo delicado del desempeño, la monumental urna ó relicario de Santa Ursula que posee la ciudad de Brujas, también por entonces en Italia algunos hábiles maestros, sin llegar al nivel de Memmling, llenaban igualmente de pinturas los llamados *cassoni* ó cajas nupciales. Érase el año 1451 cuando el *gonfaloniero* de Florencia Tomás Soderini le encargó al maestro Lorenzo de Bicci que ornase con pinturas el armario ó estuche en que se guardaba el manuscrito de las *Pandectas* y que en 1406 contruyeron Marcos Brucolo y Antonio Torrigiani. Lorenzo de Bicci pintó en el frontón San Juan Bautista y en las puertas Moisés rodeado de lirios de oro y los símbolos de los cuatro Evangelistas. Extendióse entonces mucho por toda la península la costumbre de aplicar la pintura á la ebanistería al objeto de embellecer y de enriquecer los muebles. Entre los pintores que á esta labor se dedicaron cuéntase Dello Delli, á quien se atribuyen muchos *cassoni* pintados, no siempre verosímilmente. En la colección de M. Enrique Cernuschi existía, é ignoramos si existe todavía, un ejemplar de esta clase de arcones digno del pincel de Dello ó por lo menos de un maestro que á él se igualara en talento y en habilidad. He ahí cómo lo describe M. Alberto Jacquemart en su *Histoire du mobilier*, libro muy incompleto, pero en el que pueden encontrarse algunas noticias apreciables. «Un cofre de la misma colección – dice aludiendo á la citada de M. Cernuschi – es precioso por más de un motivo. De origen italiano incontestable, hállase esculturado con ornamentación de estilo ojival que ofrece un relieve particular á causa de ciertas reminiscencias antiguas y románicas. Así el friso superior lo

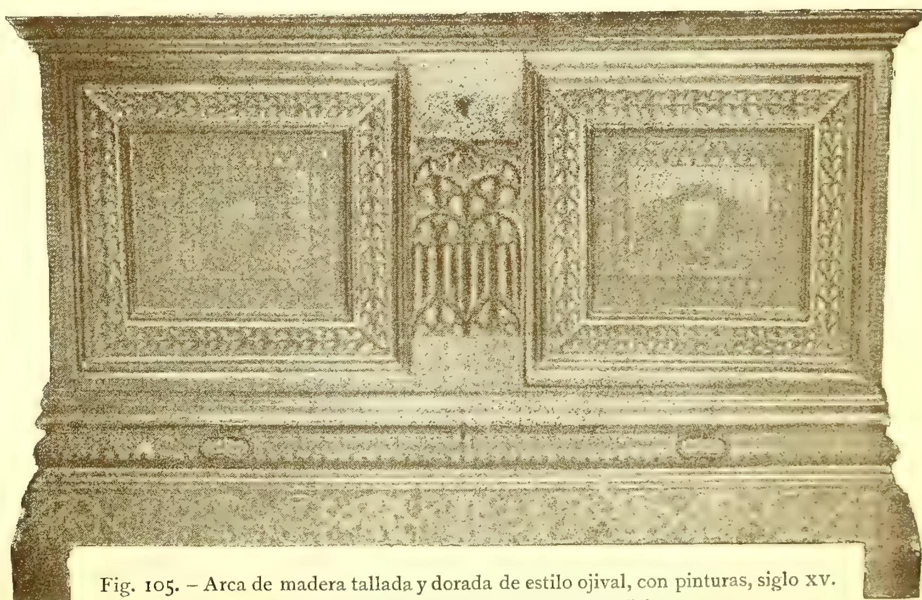


Fig. 105. – Arca de madera tallada y dorada de estilo ojival, con pinturas, siglo XV. De la colección del autor (de fotografía)

forma una parte arreglada según el estilo gótico: los cuatro compartimientos de la cara anterior están constituídos por arcos en asa de cesta, trilobados interiormente y sostenidos por columnitas retorcidas. Toda esta arquitectura tiene los fondos coloridos y encuadra perfectamente los asuntos pintados, que reproducen á un joven, siempre el mismo, que se presenta sucesivamente ante personajes con vestiduras religiosas; un castillo en donde anuncian la venida del joven heraldos que suenan las trompetas, mientras le acogen varias damas y le conducen al interior del edificio. El último cuadro muestra una sala en la cual el joven está sentado entre una matrona y una joven que figura también en los dos cuadros precedentes. Músicos tañen instrumentos y todo hace presumir que se trata de una ceremonia de bodas.» «Este arcón del siglo XV – añade Jacquemart – es ya el *cassone* ó cofre de novia que se ofrecía con los presentes de la boda, costumbre que se conservó en Italia durante todo el siglo venidero y que se ha introducido entre nosotros, ya que la *corbeille* es todavía con frecuencia un mueble de gran lujo y brillantemente adornado.» La riqueza y distinción de esta clase de muebles la comprenderán perfectamente nuestros leyentes. El nogal, dejado al descubierto en algunos trozos, se armonizaba bellamente con los toques de oro que realzaban las esculturas, formando esto el marco de las pinturas, ejecutadas con la delicadeza característica de los maestros lombardos y florentinos de los siglos XV y XVI, sobresaliendo en ellas los galanos trajes del tiempo, graciosos unos, otros afectados en grado superlativo, mas todos en extremo pintorescos. Y como en realidad hubo por aquella época en Italia, como todo el mundo sabe, una pléyade brillante de pintores, cada uno de los cuales contaba numerosos discípulos que sin igualar al maestro le seguían é imitaban con no escaso talento, de ahí que hubiesen de ser muchos los *cassoni* que se pintaron en todas las comarcas de la península con peregrino arte y con superior buen gusto. Aparte del *cassone* de que hemos hablado, existen otros ejemplares de idéntico carácter en colecciones públicas y particulares. El *Museo Nazionale* de Florencia posee una rica colección de esos cofres ó arcones decorados con pinturas, algunas de ellas dignas del pincel de Dello. «Consisten generalmente en asuntos sacados de la leyenda de la guerra de Troya – dice Champeaux – ó cortejos nupciales y triunfos tomados del Petrarca. Hay también gran número en el Museo de South Kensington, procedente de la colección Soulages y de adquisiciones hechas en Italia por M. Robinsón. Entre los ejemplares de este museo que se atribuyen á Dello Delli, es de los más notables un gran arcón de novia ó *cassone*, en madera tallada y dorada, llamado *Dini cassone*, cuyo principal plafón representa la recepción de la reina de Saba. En otro hay pintado el cortejo de unas bodas florentinas en el patio de un palacio á orillas del Arno. El tercero va adornado con una pintura al temple que representa el triunfo del Amor con un escudo rodeado de frutos. La ejecución de este presente nupcial es de una gran delicadeza. Un mueble parecido se halla decorado con una gran composición que se atribuye á Gentile de Fabriano, del cual es digno, y que figura los triunfos del Amor, de la Castidad y de la Muerte, tomados del Petrarca, teniendo á los lados los infortunios del Amor, simbolizados por medio del episodio de Príamo y Tisbe. El interior de este arcón va forrado de terciopelo y tiene cajonería destinada á guardar joyas. Todos los géneros del mueblaje italiano se encuentran en la colección de Londres. Un delantero de cofre en madera dorada, en la que están puestos tres plafones de tierra cocida revestida de pinturas, con la caída del primer hombre, se atribuye al escultor Jacopo della Quercia. Otro arcón adornado de bajos relieves presenta un matrimonio con la leyenda *Non muova cor meo*, rodeado todo por un friso de madera y estucos dorados.»

Háblase en el fragmento que hemos traducido de las esculturas decorando las arcas de novia, nuevo género en esta especialidad, en el que se llevó Italia la primacía, no dejó de florecer en Francia y hubo de estar también muy pujante en España. Es bien sabido el papel preeminente que en el arte desempeñaron los escultores de Florencia, de Pisa, de Siena y de otros puntos de Italia. Ignóranse los nombres de los escultores que tallaron con gran pericia algunos de los hermosos arcones de principios del siglo XVI, que son admiración de las personas de buen gusto en los museos y en algunas colecciones particulares; mas

sabiendo que los artistas de mayor renombre no desdeñaron ocuparse en trabajos de mueblaje y de decoración, no es aventurado buscar los autores de aquellas obras, los que labraron sus lindas figuras, entre los Donatello, los Rosellino, los Cannosi, los Moranzone, los Fra Giovanni de Verona y Fra Sebastiano de Rovigo, etc., etc. Los arcones tallados suelen ofrecer en Italia la forma tumbal, que deja de traer á la memoria ideas funerarias, merced á la gala y bizarría con que están esculturadas todas sus paredes, formando un conjunto lleno de gracia y no desprovisto de majestad en determinados ejemplares. Desde el momento su forma, sobre todo la disposición de la cubierta, alejan toda idea de que hubiese podido emplearse como asiento, lo cual ocurrió repetidamente, según lo tenemos dicho, en las arcas y arcones cuadrilongos y planos, los cuales hacían el doble oficio de guardar vestiduras y joyas y de servir para el descanso de los habitantes de la casa ó de cuantos la visitaran, desempeñando el papel de bancos alrededor de los aposentos. Los arcones tumbales italianos sólo pudieron usarse como armario ó cómoda para tener vestidos y otros objetos semejantes. De la inventiva que en ellos desplegaron los maestros tallistas italianos es difícil dar claro concepto por medio de descripciones. Lo mejor es acudir al dibujo y á la fotografía. Con todo, trataremos de redondear, en lo posible, los arcones que publicamos, diciendo algo acerca de su decorado. Véase en primer lugar con qué acierto están distribuídas las masas decorativas en los dos arcones italianos á que aludimos. No queda espacio alguno vacío y á la vez nada se presenta recargado.

El que forma parte del Museo de Cluny (fig. 106) bien puede afirmarse que es modelo de gentileza. ¡Qué bien compuestos aparecen los dos plafones de la cara anterior! ¡Cómo se descubren en ellos reminiscencias romanas, semejando en el aire aquellos marmóreos sarcófagos que labró la época imperial con tanta suntuosidad como arte! Uno de los plafones, el colocado á la izquierda del espectador, tiene trazas de relieve antiguo, mientras el del lado opuesto, por los efectos de perspectiva lineal que en el mismo se advierten, recuerda aquellas famosísimas puertas que Lorenzo Ghiberti labró para el bautisterio de San Juan en Florencia. Llena el centro del arca, valiente motivo ornamental que deja espacio destinado á contener el escudo, monograma ó inicial del dueño ó dueña del mueble, mientras en los ángulos, como refuerzos, se ven sendas cariátides aladas de lo más gracioso que en punto á talla produjo el Renacimiento italiano. En otro de los arcones italianos, que también reproducimos (fig. 107), el escudo central va sostenido por dos geniecillos, hábilmente modelados, siguiendo á cada uno caprichosas esfinges, como las dibujó y esculpió el arte italiano con singular inventiva y con instinto decorativo. En el tercero (fig. 108), siguiendo el propio estilo del Renacimiento, comiénzase á iniciar una nueva faz de la escultura decorativa, la cual se nota en el friso inferior del mencionado arcón de novia. El superior hállase acorde con los temas que los flo-

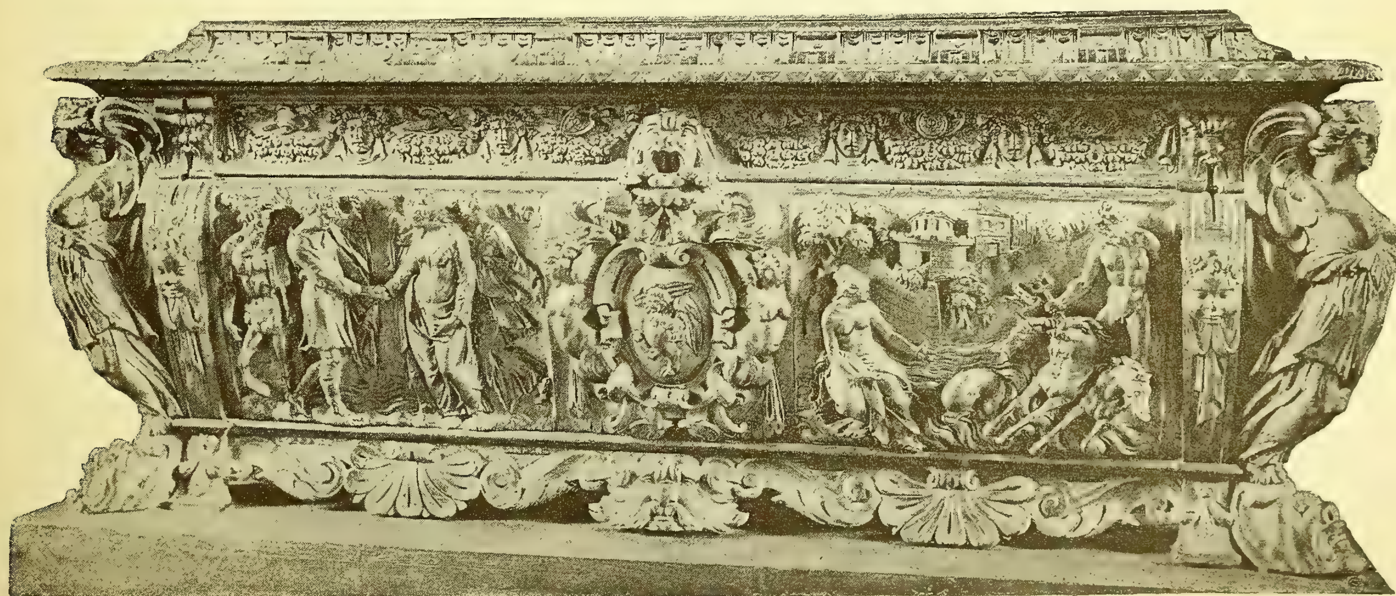


Fig. 106. – Arcón de novia en madera tallada, escuela veneciana del siglo XVI. Museo de Cluny (de fotografía)

rentinos pusieron en los muebles hechos en la segunda mitad del siglo XVI y en la primera del XVII, en los cuales el escudo nobiliario se mostraba frecuentemente rodeado por corona de laurel ó encina, al modo que se ve en el arcón referido, tipo excelente del arca ó cofre en Italia durante el período del Renacimiento.

Hubieron de fabricarse, á buen seguro, en España arcones de la misma índole. Si en los monumentos sepulcrales, en mármol y en bronce, que existen en nuestra patria, se advierte en tanto grado, no sólo la influencia italiana, sino el patrón italiano, siendo algunos debidos á italianos, como el Messer Domenico, florentino que hizo el panteón del cardenal Cisneros, y probablemente aquel Nolano, autor insigne del que se alzó en Bellpuig á D. Ramón de Cardona, ¿cómo no suponer que en España se labrarían arcones de nogal, de roble, de haya, etc., con traza idéntica á la adoptada en la península italiana durante la mismísima época? Es un hecho cierto que aquí se tallaron cajas de novia, poniéndose en los plafones temas de imaginería, en unas y en otras escudos también y elementos de exornación que ofrecían un sabor italiano, si bien en las comarcas de estos reinos hubo mayor afición á la forma cuadrilonga y plana en la cubierta, que á la forma tumbada que en el siglo XVI fué la predilecta de los italianos. Hay más: de la misma manera que se labró en Italia otro tipo de arcones, que podríamos llamar de ornamentación esgrafiada, también se llevaron á cabo en España trabajos parecidos, abonándolo las conjeturas que han podido sacarse de los puntos en donde se han encontrado arcas de dicha clase y de la condición social de las familias que las poseían, nada inclinadas á dirigirse á países extranjeros para adquirir los muebles de la casa. ¿Fué Italia la cuna de los arcones esgrafiados? ¿Lo fué Francia, principalmente en las carpinterías de la Borgoña? Puntos son éstos que con muchos más, todavía oscuros en la historia de las artes suntuarias, demandan un investigador que pacientemente se ocupe en aclararlos, revolviendo escrituras y papeles viejos, acaso para no saber á la postre cosa alguna, por la indiferencia con que los antiguos miraban estas cosas y por la escasa ó ninguna diligencia que ponían en anotar cuanto á ellas se refería. Sábese, sí, porque existen ejemplares, que en los siglos XVI y XVII se hicieron arcones, cuyas caras estaban llenas de figuras y de otros temas abiertos en la plancha de la madera, al modo de esgrafiado, según queda dicho, mas saliendo por relieve la parte ornamental, con un grueso pequeñísimo. Para que la decoración se viese mejor y hasta para aumentar el lujo del arca, pintábanse los fondos de una entonación verdosa, azulada ó rojiza, como se hizo en el siglo XV con los arcones góticos, y en algunas ocasiones se doraban para mayor magnificencia. Aunque á primera vista pueda parecer á nuestros lectores que no hayan visto arcones de este tipo, ó que los hubieren visto sin el fondo colorido por haberse llevado el tiempo la coloración, que no habían de ser muebles aparatosos y aun ricos, no titubeamos en afirmar que de haber examinado un ejemplar con las condiciones referidas, cambiarían el concepto y opinarían que el arcón esgrafiado debe ser puesto entre los muebles propiamente artísticos.

Italia ha de considerarse también como el centro en donde se aplicó especialmente la taracea al arcón, y decimos especialmente por ser bien sabido que los árabes españoles fueron igualmente maestros en el mosaico en maderas, y que á ellos se debieron, sin disputa, antes ó después de la caída de Granada, trabajos de la indicada especie, aun cuando tengamos por cosa muy ardua dar con alguno de la primera época, del todo auténtico y acertadamente clasificado. Dejando esto aparte – otro punto que merece ser aclarado, – no puede negarse que en Florencia, en Siena, en Venecia y en otras ciudades italianas tomó gran auge por los años 1500 y siguientes el arte de la taracea, y que brillaron entonces célebres *intarsiatori*, nombre que se dió á los artífices artistas ocupados en la referida labor. «El mosaico – dice un autor francés, – que en sí mismo queda separado del asunto en que nos ocupamos, ejerció influencia directa en el arte de la escultura decorativa y del mueblaje en Italia. Es evidente que los artistas de este país, seducidos por el efecto de las incrustaciones de los cubos de esmalte que revestían las fachadas de las catedrales y las cúpulas interiores de las iglesias, lo propio que las estrías de las columnas retorcidas de los claustros

y las diferentes partes del mueblaje de los coros en las primitivas basílicas, quisieron imprimir idéntico aspecto á los trabajos de madera que ejecutaban para acompañar esta decoración traslúcida. Lo alcanzaron por medio de la incrustación en una superficie lisa de trozos de madera de color, cortados según disposición tomada de los ornatos que existían en los mosaicos contemporáneos. Este procedimiento rudimentario, que se encuentra en uso desde los tiempos antiguos, se nota en los primeros ensayos del mosaico en madera, al que se dió más tarde el nombre de *tarsia*. Prolongóse hasta el primer tercio del siglo XV, en que predominó el estilo naturalista en todas las ramas del arte.» «El carácter del mueble italiano – prosigue el mismo escritor – difiere profundamente del que se ve en el mueble en Francia. Mientras nuestros artistas cogen abiertamente la madera y hacen con ella esculturas movidas, para animar sus composiciones holgadas y bien ponderadas, el genio de nuestros vecinos parece aplicarse á disimular aquella primera materia bajo un revestimiento de pintura ó de madera rica, empleando todos los recursos del arte más refinado. Ha habido, con todo, en Italia tallistas de gran talento, y algunos de sus mejores artistas no desdeñaron ocuparse en este trabajo especial; pero la mayor parte de los *intarsiatori* prefería ejecutar muebles pintados y dorados ó adornados de taracea en maderas de colores.» El autor de estas líneas quiere suponer que en Italia fueron casi excepción los escultores hábiles en tallar muebles de toda suerte, dando á entender á la vez que Francia ha de señalarse por la maestra en la especialidad y por el país que tuvo más diestros escultores tallistas. Para poner las cosas en su punto es forzoso conceder la supremacía á Italia en este particular, durante el Renacimiento (véanse las figs. 106 á 108), siguiéndole acaso España, la nación de los Siloe y Ortiz, de los Berruguete, Vigarni, Borgoña, etc., todo ello sin amenguar en lo más mínimo el mérito de los escultores franceses que florecieron por la misma época. La exuberancia que en todos los órdenes del arte tuvo Italia en la décimasexta centuria, fué causa sin disputa de la variedad que se nota allí, en aquel siglo, en todo cuanto se roza con el arte en su cultivo más elevado ó en sus aplicaciones á las artes industriales. De ahí la aplicación de pinturas, bellísimas muchas, en los arcones de noviaje, conforme lo hemos dicho antes; de ahí el empleo del esgrafiado en ellos y el de la taracea, y por fin el de la pasta dorada y estofada, según veremos en breve. Por lo que hace á la taracea las primeras aplicaciones al mueble se redujeron á dos maderas, la que constituía el fondo y la que daba ó acusaba el dibujo, habiéndose principiado antes por grabar la madera, si así podemos expresarnos, dejando el dibujo en hueco, y por rellenar éste con pastas de uno á dos colores, que se secaban luego y se endurecían con el tiempo. Obra, empero, particular y propia de los *intarsiatori* fueron los muebles lujosa y galanamente enriquecidos con taracea de una sola madera primero – dibujo claro en fondo oscuro ó al contrario – y de varias maderas más tarde, con temas sacados de la flora y de la fauna, sin imaginería

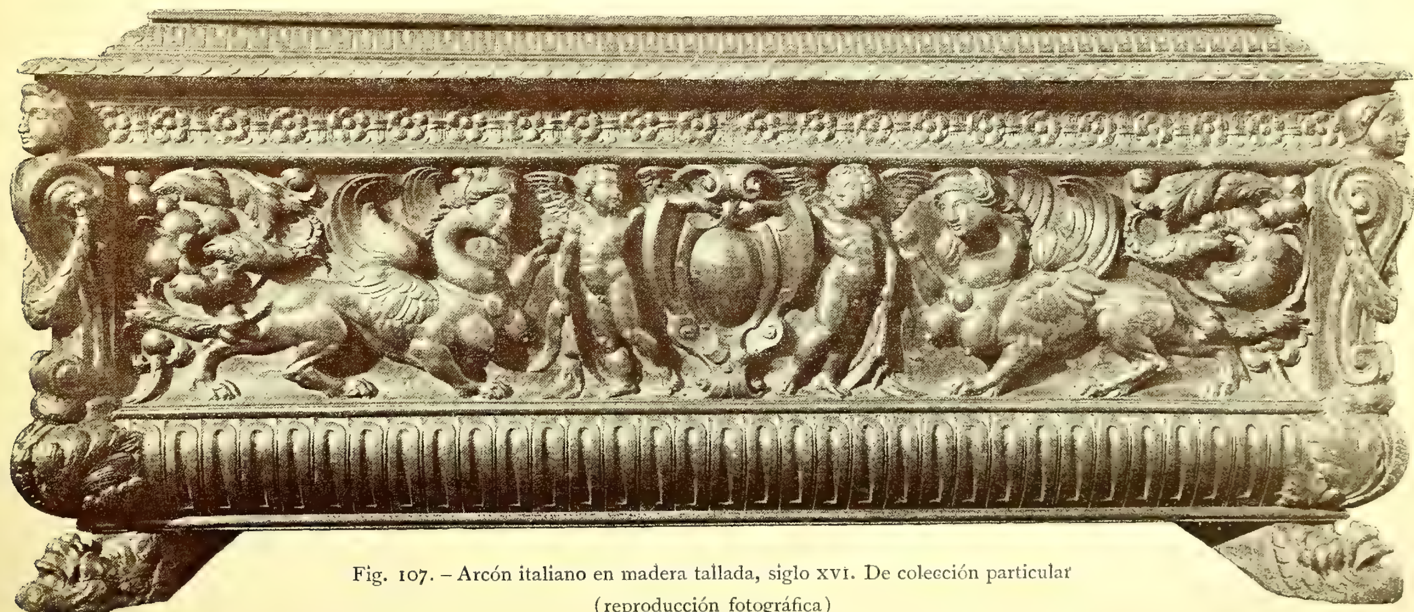


Fig. 107. – Arcón italiano en madera tallada, siglo XVI. De colección particular (reproducción fotográfica)

ó con ésta muy reducida y sin que el artista se propusiera ejecutar cuadros en el plafonado de los muebles. Lindísimos trabajos ejecutaron los *intarsiatori* con la taracea de dos tintas, ó tres á lo sumo, trabajos de un carácter ornamental que dejan embelesado á quien los contempla, y en los cuales se admira la portentosa facilidad en el dibujo y el buen gusto de que hicieron tanto alarde los decoradores del *cinquecento.* El afán por mostrar habilidad mayor y por ofrecer algo nuevo y original, movió á los *intarsiatori* á hacer servir el mosaico de maderas para la reproducción de composiciones complicadas, á manera de cuadros propiamente tales. Entonces se dió á los pedazos de madera, valiéndose del tinte, el color que le convenía al artista para ejecutar su mosaico, disponiendo de una paleta bastante extensa, aun cuando no lo fuese en tanto grado como la de los musaicistas bizantinos. Este sistema se aplicaría á las arcas y arcones, como se usó en variados muebles y en sillerías de coro. Vasari, que tantas noticias nos ha dejado acerca de las artes en Italia, dice refiriéndose al procedimiento de que hablamos, que Benedetto de Maiano, Fra Giovanni de Verona y Fra Damiano de Bérgamo compusieron muebles soberbios, adornados de verdaderos cuadros en perspectiva, obtenidos por medio de la *tarsia.* El Fra Damiano de Bérgamo á quien alude Vasari es el mismo de que hablamos en otro capítulo y al cual se debe la sillería del coro de San Esteban de Bérgamo, en la que puso cuadros de taracea con asuntos sacados de las composiciones de Rafael.

En Cataluña son muy conocidos los *cofres d'obra de Girona,* taracea de madera de boj sobre nogal, con dibujo holgado de un estilo del Renacimiento más ó menos correcto, según la fecha del mueble. Otro tanto diremos de los *cofres de pinyonet,* taracea de hueso sobre nogal, con labor muy menuda y con reminiscencias marcadamente arabescas. Esta especie de trabajo, que ha llegado hasta nuestros días, presenta en efecto un cierto carácter oriental, por los temas geométricos que lo constituyen, por la abundancia, variedad y riqueza de ellos, y por la exuberancia que se advierte en combinarlos con mil variados aspectos. Los arcones de *pinyonet* resultan ricos y al mismo tiempo con cierta severidad, es decir, con una riqueza no ostentosa.

Dimos noticia en el anterior capítulo de los cofrecillos de pasta que se labraron principalmente en Italia durante el Renacimiento, y ahora, siguiendo la revista que estamos haciendo de las arcas y arcones, nos toca hablar de los que se ejecutaron por medio de aquel procedimiento decorativo. La pasta – que también se aplicó en otros países, además de Italia – sirvió de una manera más especial para decorar arquetas y cofrecillos, porque las labores finas miniaturadas salían á maravilla con este sistema. Además exige la pasta mucho cuidado en el manejo del mueble si quieren evitarse desconchados, y este cuidado se tenía más con los cofrecillos y cajitas para joyas ó fines similares que con los arcones, por más que fuesen lujosas arcas noviales. Han existido, no obstante, cofres y arcones por tal modo enriquecidos y algunos de ellos figuran en colecciones particulares. En la Exposición de madera esculturada y de taracea que se verificó en Roma el año 1885, entre otros ejemplares de pasta, singularmente cofrecillos, pudo



Fig. 108. – Arcón italiano en madera tallada, últimos del siglo XVI.
De colección particular (de fotografía)

verse un arcón de novia, notable muestra de la escuela de Siena, procedente del Hospicio de Montalcino, y que poseían entonces los hermanos Basetti. Tenía en sus caras fina ornamentación en pasta con relieves dorados; delante tres motivos de decoración, cada uno con lacerías, y en éstas, leyendas eróticas en latín, apareciendo entre gacelas rampantes el escudo de los Piccolomini, con armas además de los Pucci ó de los Beccafumi, ilustres familias del viejo patriciado de Siena, y repitiéndose idénticos ornatos en los lados y en la cubierta. De la colección Sechan, que se vendió en París hace algunos años, formaba parte, al decir de Alberto Jacquemart, un *cassone* de la mejor época, cuyo exterior, descolorido y destrozado por causa del tiempo, daba apenas idea de su esplendor primitivo. En forma de sarcófago antiguo, como los arcones tallados que hemos descrito, sostenido y dividido por elegantes cariátides, ofrecía en sus relieves de pasta guirnaldas que colgaban de testas de querubines y frisos de palmetas separadas por tritones. La cubierta mostraba un conjunto mosqueado por tal manera que se hacía imposible determinar el dibujo, todo por las injurias que había sufrido aquel mueble, debidas al tiempo y quizás en mayor grado á la desidia y á la ignorancia. Al levantar la tapa todo quedaba explicado. El interior, como la cubierta, consistía en un cuadriculado con rosones de oro, destacándose en un fondo rojo. Los filetes de las molduras, dorados á su vez, venían realzados por arabescos pintados en azul mate. El fondo de la caja estaba guarnecido de cajoncitos que podían cerrarse á voluntad del dueño sin duda para guardar joyas, dejando un espacio grande para los vestidos y piezas mayores, al modo de lo que ocurría con ciertos arcones ojivales. Los cajoncitos, pintados de un verde oscuro, brillaban por los finos y elegantes arabescos dorados que los enriquecían. Con estos elementos el espectador discreto, algo conocedor de la historia del mueblaje, podía hacer la restauración de las paredes exteriores de esta interesante arca, cuyo paradero, después de la subasta en que se vendió, ignoramos por completo.

Arcas y arcones se labraron también que estaban tapizados ó revestidos de cuero. Tenían algunas de aquéllas dimensiones relativamente pequeñas en comparación con las que presentan en general las arcas de novia; de modo que venían á ser una suerte de intermedio entre el cofrecillo y el cofre ó arcón. Ante uno de los mueblecillos á que nos referimos se adivina al instante que no pudo ser fabricado para los usos comunes en los arcones, sino para conservar en él cosas más delicadas ó de mayor precio y consideración, tales como pergaminos del patrimonio ó de la familia ó también bordaduras finas ó encajes, de los que se ha hecho siempre tanto aprecio. Algunas de las pequeñas arcas de referencia ofrecen los rasgos del siglo XV, en el dibujo del cuero, hecho á semejanza de los guadamaciles, y también en los herrajes que los reforzaban, de carácter gótico marcadísimo. Las hay con todo en las cuales aparece ya la ornamentación del Renacimiento y aun asoma la barroca. Aplicado el cuero á los arcones y á los cofres, solía ser liso sin ornamentación alguna, dándose vida á las paredes y cubierta del mueble por medio de un claveteado de bronce ó latón, más ó menos abundante y más ó menos artístico, según el tiempo, la riqueza del que mandó ejecutar el mueble y el buen gusto de éste ó de la persona á quien se destinaba. Claveteados estaban lo mismo los arcones cuadrangulares que los cofres con cubierta tumbada, y sostenidos por pies derechos, también más ó menos lujosos, más ó menos esculturados, según el rango del poseedor ó de la casa adonde iban destinados. Hay que advertir que en el siglo XVII principalmente vinieron de México unos como baúles, maletas ó arcas, si se quiere, de cuero labrado, con relieves bastante altos, pintados y dorados, que muchas personas han tomado por ejemplares góticos, si no románicos, á causa del dibujo algún tanto rudo y más aún del aspecto de los animales puestos en aquellas cajas, que unas veces semejan románicos y otras muestran al modo de reminiscencias arábigas. El oro, el rojo y el azul se prodigaron en estos objetos, que hubieron de ser muy brillantes y esplendorosos al terminarlos el artífice, y que ahora han perdido su entonación chillona, gracias á la patina de los siglos, que ha suavizado el oro y los colores puros.

Aun cuando también se tapizaron arcas y cofres con rasos y brocateles, no fueron estos tejidos los pre-

dilectos de las corporaciones y personas de viso en los siglos XVI y XVII. Acudieron, sí, al terciopelo, que en aquellos tiempos se tejió de un modo admirable en la riqueza y ostentación de los dibujos y en la perfección de la mano de obra. Numerosas fueron las clases de terciopelo que entonces se fabricaron, labrado, picado, de dos y tres altos, rizado, frisado, etc., etc., y á todas ellas se acudió para tapizar los cofres destinados á gentes poderosas. El siglo XV había ya puesto en uso el cofre forrado de terciopelo y enriquecido, como el arcón, con elegantes herrajes, prolijamente labrados á la forja. Son ostentosos esta clase de muebles, y ya sirvieran para llevar en viaje las vestimentas de personas principales, ya los utilizasen cenobios y catedrales para trasladar ricos ornamentos de un punto á otro ó para mejor custodiarlos en sus respectivos *gazofilatia*, daban siempre idea de autoridad y de elevada posición social. Comprenderán nuestros lectores el rico efecto que debían producir, y que producen aún en los contados ejemplares auténticos que se conservan, los cofres forrados de terciopelo rojo, azul ó morado, con grandes cláusulas decorativas tejidas en oro, con la piña, ó ananas según voz de los extranjeros, embellecida la estofa con todos los primores de la fabricación, sobre todo el punteado en oro en la parte lisa del fondo, que semejaba un escarchado de aquel precioso metal. Una cerradura de idéntica riqueza, según el estilo del tiempo, redondeaba el aparato de un mueble de esta clase, cuya magnificencia adivinarán nuestros lectores por lo que hemos dicho. Ocurría también en ocasiones que se adornase el raso ó el terciopelo con bordaduras – cosa que también se aplicó al cuero, sobre todo en España y en México, conforme lo proclama un cofre español del Museo de Cluny, – ya en oro, ya en sedas de colores, poniéndose en el mueble, cuando su destino lo reclamaba, atributos heráldicos. Las armas de Francia y de Austria se veían en un cofre del siglo XVII, cubierto de terciopelo, que figuró en la Exposición belga retrospectiva de Bruselas, donde tantas maravillas se juntaron. El arcón y el cofre murieron cuando apareció la cómoda y cuando se dió al armario en el ajuar de las habitaciones la importancia que veremos más adelante. En el siglo XVII todavía estaban en gran predicamento los arcones y cofres y aún entonces servían como sitiales. Así lo dicen algunas estampas de Abraham Bosse. El cardenal de Retz escribe que en la noche del 9 al 10 de febrero de 1661 tuvo que ir al palacio de Luxemburgo y que allí encontró á Mlle. de Chevreuse sentada en un cofre. Bois Robert dice por su parte por los mismos tiempos:

Adieu, jardin de musc et d'ambre,
Je m'en vais encore á la cour,
Faire le badin tout le jour,
Sur le coffre d'une antichambre.

Lo cual decimos en confirmación de que en pleno siglo XVII el arcón y el cofre eran muebles de uso corriente en todas las familias, así en las plebeyas como en las aristocráticas, así en la casa del letrado y del médico como en la suntuosa morada del prócer y hasta en los mismos alcázares reales.

XII

El mueble en el Renacimiento. – El lujo en todas las naciones. – Cómo se decoraban los aposentos en Francia. – El estrado en España. – Las arquillas, arquimesas, bufetillos ó contadores. – Los sillones de guadamací. – De otros muebles usados en el siglo xvi.

Con la toma de Granada y el descubrimiento del Nuevo Mundo se inició una nueva era, que produjo una verdadera revolución en las costumbres de toda Europa. Los inventos que llevaron á cabo las ciencias, la atención de los sabios dirigida hacia los filósofos y poetas griegos y latinos, el arte arrancando de la antigüedad para ir á la naturaleza y convertirse en más viviente, todo contribuyó á agitar los ánimos, á alborotar las inteligencias y despertarlas al propio tiempo, declarándose las rebeldías en los órdenes de ideas que se tenían por más inmutables y originándose en la sociedad la perturbación que se descubre en los anales de aquellos tiempos y que sólo logró contener y en parte dominar la pujanza y la autoridad absoluta de algunos soberanos. Este movimiento trajo, como es de suponer, una oposición á todo lo antiguo: desprecióse lo medieval, teniéndose por cosa de ningún mérito ni sustancia; ensalzóse lo nuevo como producto de una ciencia y de un arte de mayores alcances que los de siglos anteriores, salvo los de Grecia y Roma, modelos insuperables para los varones más doctos de entonces. La sociedad hasta aquella fecha profundamente cristiana se paganizó, y sin abandonar en general sus creencias consintió en las letras y en las artes liberales lo que sólo por excepción había tolerado la Edad media, llegándose en punto á atrevimiento y licencia á un grado que no superaron quizás otras centurias tenidas por más inmorales que el siglo xvi. El arte servía de manto para ocultar muchos vicios ó siquiera para excusarlos.

Cuando se produce en el mundo una revolución de tal naturaleza – que revolución fué en verdad el llamado Renacimiento, – alcanza á todos los órdenes de la inteligencia y de la actividad humana, pudiendo verbigracia afirmarse que un cambio radical en lo social y político trae consigo un cambio, radical también, en las cosas más mínimas de la vida, como el traje, pongamos por caso, y con mayor motivo el decorado y el ajuar de las habitaciones. Esto ocurrió en el siglo xvi respecto del último extremo especialmente, objeto de este libro. El fausto y esplendor en la Edad media se presentaron sólo de un modo relativo, sin alcanzar la extensión que en el Renacimiento tuvieron. En éste, ya desde los comienzos, cambiaron los gustos, y á la sencillez y casi diríamos pobreza que en los siglos xiii, xiv y xv habían reinado en los palacios de monarcas y próceres y en las casas de ginoveses ricos – salvo, como hemos indicado, contadas excepciones, – sustituyó una mayor magnificencia en todo, un deseo de aparentar grandeza y caudal, un afán por sobreponerse al vulgo de los mortales. La cristiana virtud de la humildad iba paulatinamente desapareciendo. Los monarcas más famosos y más preclaros del tiempo dieron la señal y el ejemplo para estos lujos. Hízolo en nuestra España el césar Carlos V, quien nos trajo las aficiones fastuosas de la corte de donde procedía, apareciendo en todas partes rodeado de singular pompa y escoltado por conspicuos capitanes y magnates, vistiendo todos trajes riquísimos. No le fué en zaga en Francia el rey Francisco I, cuya corte fué modelo de magnificencia en todos conceptos, desplegándola el soberano en su persona, en el decorado y mueblaje de sus palacios y en cuantos edificios se levantaron durante su reinado. Enrique VIII de Inglaterra, que tantos males acarreó á su país con sus indomadas pasiones, fué igualmente monarca dado al lujo, mientras en Italia la familia de los Médicis lo propagaba igualmente con sus fiestas

palatinas y con el impulso que dió al arte en todas sus formas, muy singularmente en las pertenecientes á las artes suntuarias. Fué gala de estos soberanos poseer pinturas de los más celebrados maestros de la época, así de los flamencos Van Eyck y Memmling, como de Hans Holbein, para muchos de la propia escuela, y de los italianos Leonardo de Vinci, Ticiano Vecellio de Cadora y otros muchos como éstos tan eximios y justamente ponderados. El cuadro, en los siglos XIV y XV y anteriores, como objeto aislado, sin más fin que el de engalanar una estancia, aun cuando fuese cuadro devoto, no era conocido, puesto que las pinturas formaban siempre parte de un cuerpo arquitectónico ó de un mueble, figurando ya en el díptico ó tríptico, ya en el retablo de formas parecidas, ya en el díptico de viaje ó de camarín, ora en el armario para custodiar ornamentos sagrados, ora, por fin, en la urna que encerraba las reliquias de un cuerpo santo. De ahí que en los aposentos no se encontrasen pinturas antes del 1500. Si tenía oratorio la estancia, había en ella un altarcito muy modesto con tablas pintadas por mano de maestro devoto, con los santos de la especial devoción del dueño ó de la dueña, conforme lo dicen los inventarios de las reinas de España doña Isabel y doña Juana, á que nos hemos referido en pasados capítulos. En ocasiones, colgado de un garabatillo, entre dos paños de Ras, veíase un diminuto díptico, plegado y cerrado, que se abría exclusivamente para el rezo de las oraciones acostumbradas en el palacio ó en las aristocráticas casas donde se hallaban mueblecitos de esta clase. Obras de arte en toda la extensión de la palabra eran en ciertos casos estos dípticos devotos, ya que los maestros flamencos de mayor habilidad, como los citados Van Eyck y Memmling, no se desdeñaron de ocupar sus pinceles en pintarlos con insigne delicadeza, haciendo lo propio en tierra de España aquellos ignorados maestros, que se iban tras de las huellas de los flamencos, imitándolos con peregrino acierto y produciendo cuadros como el de «La Virgen y los Concellers,» de Luis Dalmau, que posee el Ayuntamiento de Barcelona, y en el cual es notoria la influencia de la escuela de Brujas y Amberes. Con todo, la modificación en los hábitos se hizo paulatinamente, de modo que hasta muy entrado el siglo XVI las salas y camarines se alhajaban como en el anterior con escasas diferencias. La mayor consistió en sustituir — hablamos siempre de las estancias lujosas — los tapices de Ferrara ó de Arras por paños de terciopelo con bordaduras (fig. 109). Antes del 1500 el bordado se usó con preferencia en los ornamentos litúrgicos, singularmente en palios ó frontales, capas pluviales, paños de púlpito, casullas y también en los paños mortuorios de iglesias, gremios y cofradías. No pretendemos afirmar con esto que no se enriqueciesen con bordados de gran primor y riqueza los vestidos destinados á personajes de gran viso; mas esto no constituía regla general por ningún concepto, y por lo mismo no invalida lo que antes decimos. El bordado extendido á todos los menesteres de la casa se desarrolló después de la toma de Granada en nuestra patria, y en la vecina con el advenimiento al trono de Francisco I, aun cuando en ella existiesen ejemplos de fecha más remota de la misma costumbre suntuaria. Las combinaciones de terciopelo, con paño de oro, de todos colores á veces y con cifras y motivos heráldicos bordados, proceden de los últimos años del siglo XV para llegar á su apogeo en el inmediato, de lo cual se encuentran numerosos ejemplos, sobre todo en los anales franceses, por haber sido más inclinado aquel pueblo á consignar, en diversas formas, pormenores relativos á la indumentaria y al

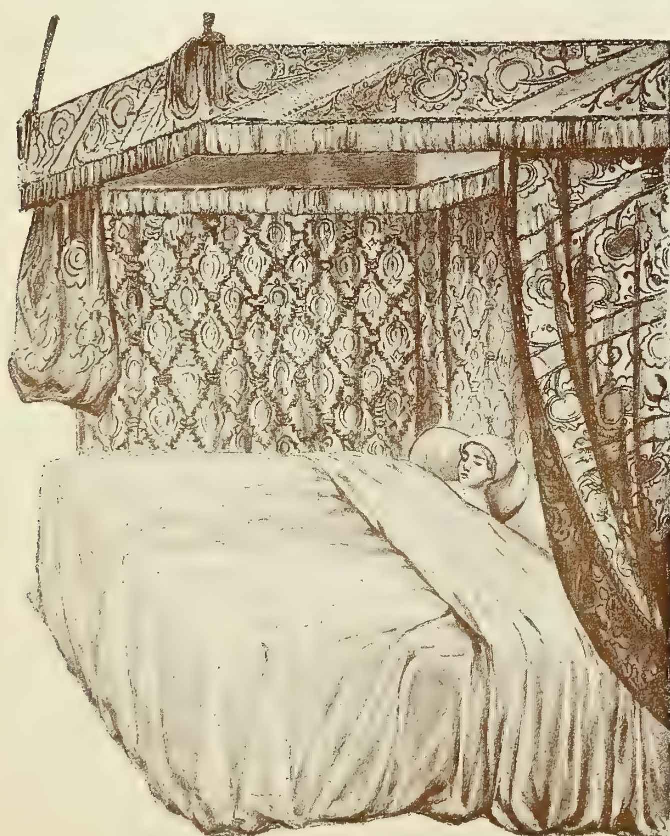
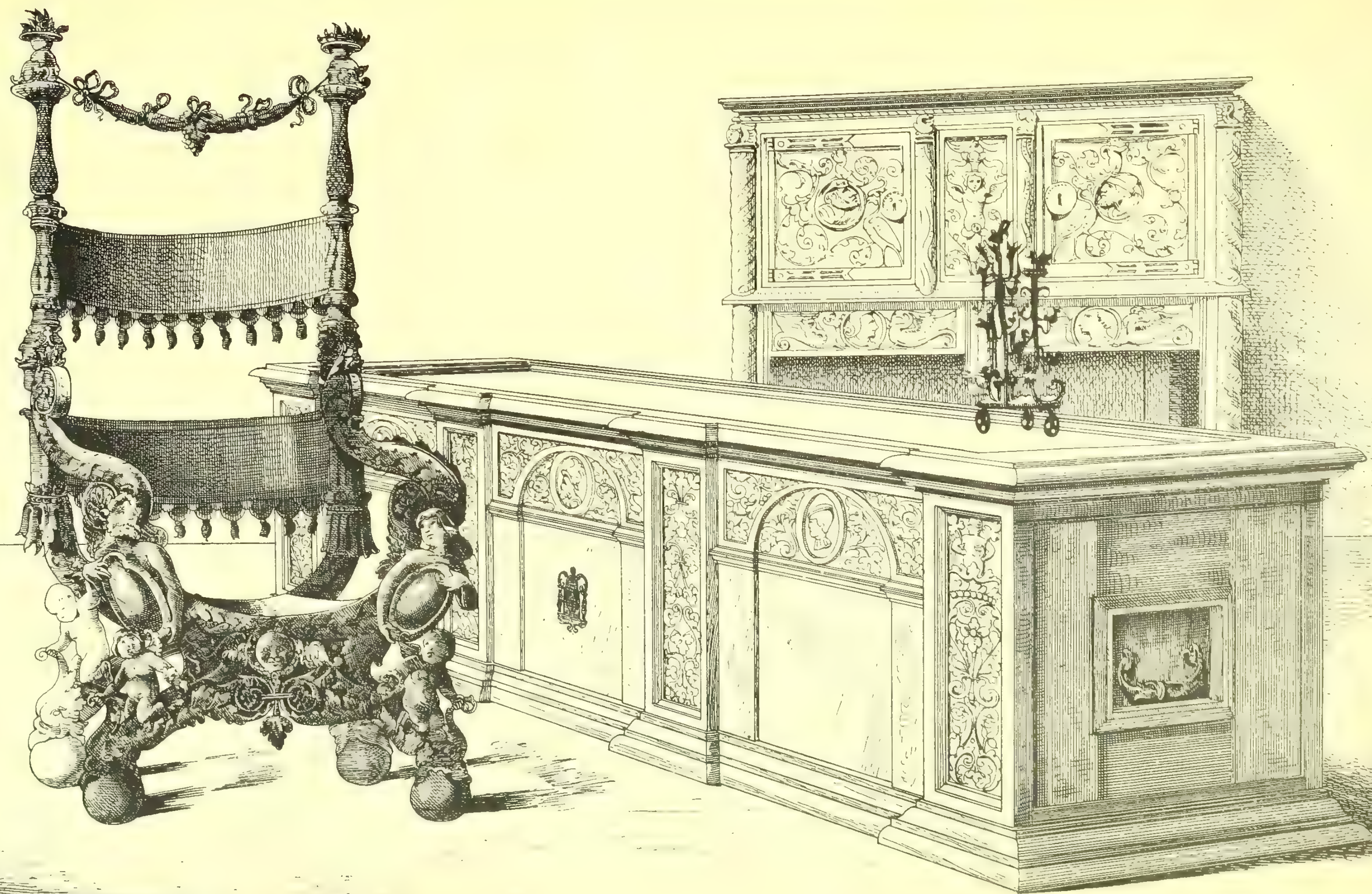


Fig. 109. – Cama con colgaduras bordadas, de raso ó terciopelo, primeros años del siglo XVI



PRINCIPIOS DEL SIGLO XVI. SILLÓN, ARCA Y APARADOR (LABOR ALEMANA)

mueblaje, pormenores que los españoles hemos mirado siempre con desapego, al extremo de que apenas se encuentran citaciones que sacar acerca de dichos puntos en los novelistas españoles que escribieron durante los reinados de los tres Felipes.

Veamos algo de lo que contienen acerca de la materia algunos manuscritos franceses. Habla uno de ellos de Carlota d'Albret, duquesa de Valentinois, viuda de César Borgia, y nos dice, refiriéndose al año 1514, que fué el de su muerte, que se contenía en su guardarropa «un cielo de damasco negro – porque la dama llevaba luto al morir – con los colgantes forrados de tela negra, siendo de seda negra otros colgantes, negras también las cubiertas de los arcones y con las armas de la expresada señora, y dos cuadros de paño negro.» Estas colgaduras completaban el ajuar de su cámara, del que formaban parte una cama de madera, una alacena, un pequeño banco y un pequeño sillón de señora, de cuero apuntado, y un gran cofre de cuero. Todo esto, como ven nuestros lectores, se señalaba por su modestia. La de su hija Luisa Borgia, separada de la precedente por la escalera y por su reducido guardarropa, aparecía más suntuosamente decorada. Tenía en primer lugar tapicerías y una gran cama, mesa, alacena, tres taburetes y siete cofres, de ellos uno muy grande, otro menor y cinco todavía más pequeños. La guarnición de la cama está formada por terceras partes de paño de oro, de raso carmesí y de raso blanco listado de oro con goteras de damasco de oro labrado, salpicado de rosas. Había además en la cámara dos camitas, una de las cuales se arrollaba y se ponía debajo de la gran cama. Una de las camitas estaba cubierta de raso labrado violeta y la otra de damasco rojo, blanco y amarillo. El suelo desaparecía bajo alcatifas de Turquía. Teníanse colgaduras de recambio para variar las descritas anteriormente cuando lo deseaba la dueña del aposento.



Fig. 110. – San Jerónimo en su celda, estancia modesta de la época, grabado de A. Durero del 1511

Este lujo, que ya lo es de príncipes, no llega con todo á la regia suntuosidad de Luisa de Saboya, allá por los años de 1525. Escribe Enrique Havard que «la cámara de esta princesa, lo propio que su lecho, estaban tapizados y guarnecidos de terciopelo» enriquecido con recortes (aplicaciones ó sobrepuestos) de tela de oro hilada, al modo de ramas y hojas de hiedra sujetas con diminutas lazadas. En medio de los cinco plafones que formaban este soberbio encuadramiento, se veían «cinco historias, hechas de recortes de tela de plata y de oro, á punto de bordado, realzados de

hilo de oro y de plata y de sedas de distintos colores, y encima de cada historia un epitafio de tela de plata con letras y escrito bordados: las dichas historias contienen los hechos bucólicos de Virgilio.» Tiras alternadas de tejido adamascado de oro y de terciopelo carmesí, éste con pasamanerías de oro, tapizaban la cámara de Claudia de Francia, duquesa de Lorena, en el año 1558. Referente al de 1589 se tiene noticia de dos cámaras ó aposentos de Catalina de Médicis, una de ellas tapizada de terciopelo negro, bordado de perlas, sembrado de lunas crecientes y de soles, la cual era su cuarto de viudez, por lo que tenía también la cama con colgaduras de color oscuro y de lo mismo las fundas de los muebles; la otra cámara mostrábase más alegre, con la cama guarnecida de tapicería al *gros point*, realzada con oro y plata, y cortinas de damasco blanco con figuras bordadas en oro. En medio de esta pieza hallábase una mesa cubierta con el mismo damasco, bordado con la cifra de la reina y con una cuerda anudada. Un sillón de aparato figuraba bajo un dosel con tapicerías de seda al *gros point* y en lo demás damasco blanco historiado de oro.



Fig. 111. – El grabador, grabado de Fost Amman, siglo XVI, estancia modesta del tiempo

Tapizadas se hallaban por lo tanto las cámaras y camarines en Francia, tratándose de casas siquiera de mediano boato, durante todo el siglo XVI, usándose ora los tapices de Ras, ora los terciopelos labrados y los rasos historiados ó con figuras. En las casas modestas era otro cantar, pues todo era sencillo y el mueblaje de madera casi lisa (figs. 110 á 112). ¿Qué se hizo en el siglo XVII? Por lo que toca á la expresada nación continuó la misma boga, y luego veremos qué modas privaron en nuestra España. El mismo autor francés, á quien antes hemos citado y que juntó gran caudal de noticias referentes á usos suntuarios de su patria, nos dice que la célebre cámara azul donde Mme. de Rambouillet recibía á lo más selecto de la Francia intelectual, tenía un mueblaje tapizado de terciopelo azul, enriquecido con oro y plata, no manifiesta si en tejido ó en bordado, y sin añadir cómo estaban tapizadas las paredes de aquel famoso aposento. «Y ya que hemos penetrado en la casa madre de las *Precieuses* – continúa más adelante, – no la abandonemos sin inventariar cuidadosamente la cámara de la hermosa marquesa de Frontenec, que con su amiga Mlle. d'Outrelaise eran llamadas las *Divines*, y en cuya casa era forzoso ser recibido para figurar en el gran mundo del siglo XVII, á la vez pulido, amable, distinguido y un tantico pedante. Los primeros muebles de que habla el tal inventario consisten en dos escritorios, uno de nogal cincelado, guarnecido de cajones, sobre ocho columnas de madera dorada y al extremo su gradinata; el segundo de peral, más pequeño y más sencillo. Formaban los asientos ocho sillones, cuatro de nogal esculturado, tapizado con damasco carmesí con flores, fleco y flequezuelo de oro, y las otras cuatro, en nogal igualmente, cubiertas con tapicerías á la aguja, de fondo rojo, azul y blanco, y para ellas sendos taburetes del mismo estilo. Las antepuertas y cortinajes eran de damasco carmesí semejante al empleado en los sillones. En las paredes hallábanse colgados siete espejos, tres grandes, cuatro pequeños, y unos diez cuadros, cuatro de ellos representando paisajes y los demás de devoción. Estas pinturas eran de poco precio, ya que juntas se apreciaron sólo en cien libras. Los espejos valían más. Los dos mayores tenían por marco cristal tallado, por lo que se tasaron en doscientas libras cada uno: el tercero, de tres pies de alto, con marco de cristal violeta, se estimó en cien libras. Sobre la chimenea había un juego de diez y siete piezas de porcelana, puestas en consolas doradas, y en una mesita se veía otro juego de siete piezas de *pousseline* de Holanda, con sus platos y dos tazas para café. En fin, después de haber mencionado el inventario un reloj de cobre dorado, con su caja de concha, y un crucifijo de boj, montado en una cruz de hierro dorado, llegamos á la pieza de resistencia, ó sea á la cama, que consiste en un lecho puesto sobre pilares bajos, de



PRINCIPIOS DEL SIGLO XVI.—INTERIOR GÓTICO (ALEMANIA)

madera de nogal, con colchones, y la guarnición de dicha cama formada por las colgaduras, goteras, cielo, dosel y *champ tourné* (así dice, ignorándose lo que esto significa), de damasco carmesí floreado.»

El lujo en esta época se había extendido por todas partes. Aposento en donde faltaban lujosas tapicerías en sus paredes, desquitábase, si así vale decirlo, con el boato de los muebles todos, conforme lo proclama el inventario que queda extractado. Hasta las moradas de magistrados y aun de simples burgueses encontrábanse en Francia alhajadas con relativa suntuosidad. Así lo prueba el cuarto de Magdalena Tubeuf, mujer de un simple consejero en el Parlamento, el cual tenía en el año 1676 cama con altos pilares, guarnecida con colgaduras á franjas de terciopelo negro y de tapicería de punto de Inglaterra. La alcoba y todo el cuarto estaban tapizados de lo mismo. Cinco cuadros decoraban las paredes, cuatro con asuntos devotos (la Virgen, Jesucristo y dos Magdalenas): érase el quinto cuadro de naturaleza muerta. Un ancho tapiz de Turquía, de cuatro anas de largo por dos de ancho, se hallaba extendido enfrente de la alcoba. Una mesa de nogal con columnas salomónicas, diez sillones también con columnas salomónicas, tapizados de paño rojo, y otros dos sillones de enea con almohadones y respaldares de brocado completaban el mueblaje de la indicada pieza, protegida de los rayos fuertes del sol por medio de dos cortinones de lienzo.

¿Qué ocurría en España por los mismos tiempos? La afición al lujo se había extendido por todos sus reinos al punto de llamar vivamente la atención de los gobernantes. Las leyes suntuarias, que en mayor ó menor grado se habían dictado durante la Edad media en Castilla y en León, volvieron á aparecer en el reinado de D. Fernando y de doña Isabel, como es de suponer con las variantes que requería la época y el cambio en las costumbres. Es bien sabida la ineficacia de estas leyes para corregir los males que quieren cortar, aparte de los perjuicios que suelen producir en las industrias nacionales; mas es un hecho que por luengos años á ellas se atuvieron los monarcas y los consejeros de la corona y el famoso Consejo de Castilla para contener la afición al lujo, dictándose pragmáticas sobre los tejidos que podían usarse, vestidos que debía llevar cada clase, muebles que era permitido fabricar, empleo de la plata en las industrias todas, amén de pragmáticas sobre las valonas, los guardainfantes y las tapadas. De los muebles hablan algunas de que en breve haremos mención, confirmando estos documentos legales las noticias que por otros orígenes se han tenido acerca del ajuar de las habitaciones en los siglos XVI y XVII. Una casa de este último siglo ó de últimos del anterior viene descrita con encantadora puntualidad por D. Juan de Zabaleta en *El estrado*, uno de los cuadros de su curiosísimo libro *El día de fiesta*. Es una fotografía escrita de una habitación del tiempo, sin retoque por parte del operador, quien dejó en ella una pintura fidelísima sobre la materia asunto de nuestro trabajo. Por esto le damos la

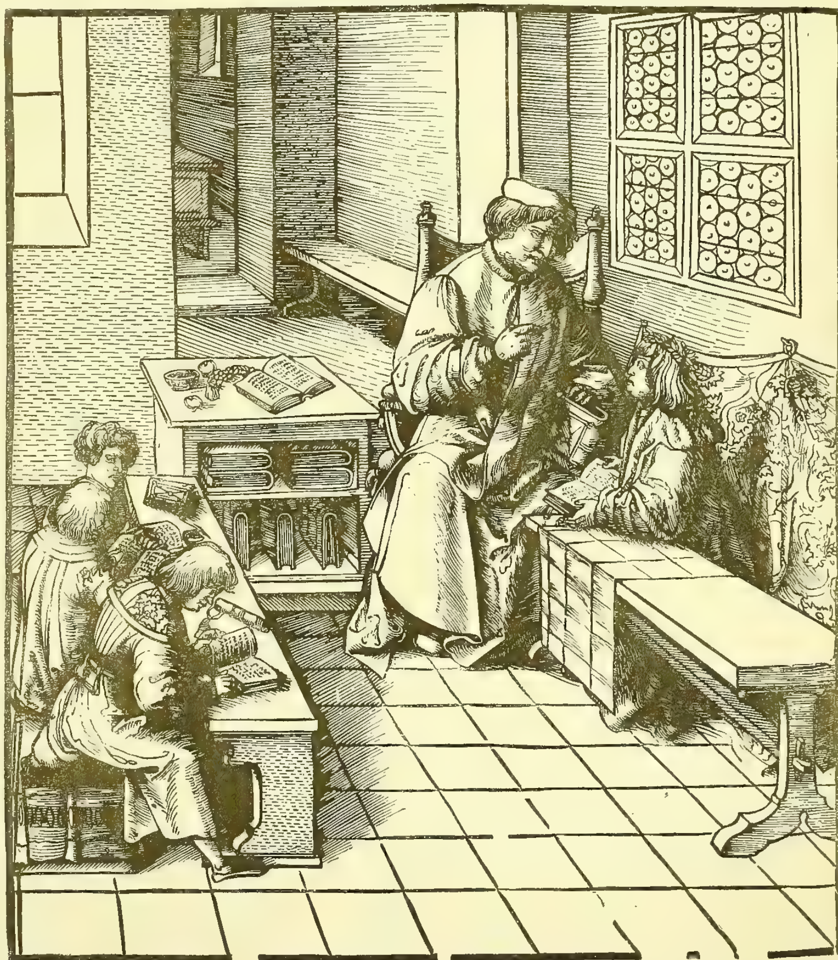


Fig. 112. – El príncipe Maximiliano en la escuela, estampa del siglo XVI, tipo de estancia de cierto lujo con respaldar

preferencia sobre otros datos y noticias. Llamábase estrado la sala en donde recibían las damas á sus amistades.

«Llega el día de fiesta – escribe Zabaleta, – previenen á la mujer que han de visitar, y después de comer van á la casa de la amiga avisada. La primera que llega es una viuda, que como no tiene marido á quien esperar, come más temprano. Llega con un luto de tan buena tela y tan buen corte, que sin la toca fuera gala, por la toca es luto. Ésta es tan delgada, tan transparente y tan ligera, que por estar prendida no se la lleva el aire. Muy poco luto trae quien trae esta toca. Los sentimientos son muy desaliñados: quien trae luto pulido, muy poco sentimiento tiene. De tal manera andan algunas viudas aliñadas, que parece que traen la toca, no por dolor, sino por letrero que dice: «Esta mujer se quiere casar; quien la quisiere, acuda á quien la pueda hablar.» Con esto no parece que traen el luto porque enviudaron, sino por casarse. ¡Ea, por amor de Dios!, que una viuda galana desestima al marido que pasó y amedrenta al que ha de venir. Empieza, pues, á entrar y llega á un recibimiento con unos escaños y unos cajones: pasa desde aquí á una pieza cuyas paredes cubren unas pinturas que son traslados y cuyas márgenes ocupan unas sillas que no son nuevas. Entra luego en una sala que recibe la luz por cristales que están dando luz á la vivísima y hermosísima representación que hace una tapicería flamenca. En ella hallan los ojos una comedia sin voz de la historia que propone. Aquí está el primer estrado. Almohadas y sillas de terciopelo carmesí, una alfombra turca, tan grande y tan varia, que parece el suelo de un jardín grande. En medio de ella un brasero de plata sin lumbre, que entre sus flores y cuadros más parece fuente que brasero. Este estrado no sirve de más que de dar á entender que sobra. Engólfase después en una cuadra á quien sirven de colgadura unas escarlatas cortadas á espacios iguales y convenientes, con puntas de oro de dos cabezas; almohadas de lo mismo con la misma guarnición; sillas de vaqueta á cuyos clavos sirven de cabezas pavones dorados; la alfombra de Tiro, de cuyos hilos salían claveles; un brasero en ella con la caja de ébano y marfil, lleno de erraj encendido, tan grande que se juzgaba estanque de rescoldo. Entre las sillas á distancias conformes, escritorios de preciosa materia, de labor preciosa; encima de ellos vivas estatuas de madera, tan vivas, que se creía que callaban, no que no hablaban. En los rincones escaparates que aprisionan infinidad de menudencias costosas. Estas son unas alhajas que ni abrigan ni refrescan, que embarazan y no adornan, que no son buenas para empeñadas sino para empeñarse: espectáculo que da vergüenza á los ojos de buen juicio. Aquí es el estrado del cumplimiento, más adentro está el del cariño. Introdúcese en el aposento de dormir, aquí está una cama con la colgadura del tiempo y un estrado como la colgadura. Aquí se halla en pie y cariñosa á la señora de la casa: toman almohadas y siéntanse.»

No sabemos que pueda encontrarse en los autores españoles de los siglos XVI y XVII descripción que en lo puntual y minuciosa se adelante á la que hace del *estrado* D. Juan de Zabaleta. Por ella podemos llevar á cabo la restauración de una casa en la corte de las Españas, habitada por hidalgo ó ginovés rico, individuo de los Consejos ó persona igualmente significada en la administración del Estado. Los novelistas de entonces, y otro tanto decimos de los satíricos y demás escritores, eran muy parcos en describir, al contrario de lo que ahora acontece, de donde la rareza de datos que en sus páginas encuentra el rebuscador más diligente. No obstante, los pocos que se allegan son de valor grandísimo. Por ellos vemos qué muebles figuraban en las cuadras principales y cómo estaban decoradas con lienzos al óleo sus paredes ó bien con tapices ó terciopelo. En gran boga estuvo el terciopelo para tales usos. Véase cómo Zabaleta cita almohadas y sillas de terciopelo carmesí, y cómo habla de una alfombra ó alcatifa turca que era entonces señal de lujo y de buen gusto, porque también lo oriental se había puesto á la moda. Más abajo viene la alfombra de Tiro y el brasero, que acaso fuese de plata, con caja de ébano y marfil, todo rico y propiamente suntuoso. Es indudable que el autor de *El día de fiesta* tomó por tipo para su descripción una casa de bastante rango, comprobándolo también aquellos escritorios, de que habla, de preciosa materia y de labor preciosa, todo ello exactísimo, sin disputa, y verdadera fotografía escrita, conforme lo he-

mos dicho antes. A lo que dice Zabaleta agréguense estas citas que trae á colación D. Julio Monreal en sus sabrosos *Cuadros viejos.* Es la primera de la comedia *Guárdate del agua mansa*, del insigne D. Pedro Calderón de la Barca, quien pone en boca de Clara:

¿No es
de terciopelo este estrado
y sillas, y con su alfombra,
de granadillo y damasco
estas camas; los tapices
de buena estofa, y los cuadros
de buen gusto, y el demás
menaje, Eugenia, ordinario,
limpio y nuevo?

A Lope pertenece este otro. Leonardo le dice á Mendo en *El cuerdo en su casa:*

Comprad mañana un estrado
de damasco ó terciopelo.

Estaba el estrado, propiamente tal, algo levantado, formando como una tarima cuyo suelo era de madera ó de corcho – lo último para que tuviese más conforte. – En aquel espacio las sillas estaban sustituídas en general por almohadones, que eran repetidamente de terciopelo ó raso. Una barandilla separaba el estrado del resto de la sala. Y ya que hemos aludido á los novelistas castellanos, maestros en el manejo gallardo de la lengua, oigámosles acerca de lo que estamos tratando.

En *El donado hablador: vida y aventuras de Alonso, mozo de muchos años*, por el Dr. Jerónimo de Alcalá Yáñez y Rivera, obra de fines del siglo décimosexto, ya que su autor nació en Segovia el año de 1563, se lee lo siguiente:

«... subimos una escalera, pasamos un corredor, una cuadra y otra. Llegando á una espaciosa sala, razonablemente aderezada de guadamaciles, cuatro sillas, tres taburetes, un bufete, una alfombra mediada con seis almohadas de terciopelo carmesí, estrado de alguna consideración para una señora ordinaria...»

Tenemos en este aposento los mismos muebles, á corta diferencia, de los señalados por Zabaleta, y advertimos al propio tiempo que la sala estaba «razonablemente aderezada de guadamaciles» ó cueros de Córdoba, género de tapizado que estuvo muy en uso en todas las comarcas de España y que á sus condiciones de duración unía las de esplendor y riqueza.

Más pormenores nos procura el judío Antonio Enríquez Gómez en el capítulo IV de su novela *Vida de D. Gregorio Guadaña*, que imprimió por vez primera en Ruan, en 1682, y que por lo tanto comprende tipos, costumbres y cuadros de la segunda mitad del siglo XVII. En la cita de Enríquez Gómez notaremos el lujo acrecentado. ¿Débese á tratar el novelista de un caso particular? ¿Podía, al revés, darse por hábito seguido entre determinadas clases sociales á la fecha en que escribía? Mucho de lo segundo hay, aunque también algo de lo primero. Léese en el calendado capítulo:

«... Si usted quiere prender un cómplice en la muerte de ese caballero, en esta casa vive una dama; visítela usted, que dentro de una alacena hallará lo que desea; advirtiendo que está cubierta con un retablo en la segunda sala. Mi Juez se azoró con la mina, y subiendo todos á la primera sala, dimos en la china, quiero decir, en sus damascos, propias colgaduras de damas: entramos en la segunda, adonde tenía la vista que admirar y el buen gusto que sentir. Rasos de nácar con cenefa de oro adornaban sala y alcoba; sillas de lo mismo; escritorios de ébano y marfil, sacados á las mil maravillas de poder de sus dueños. Los escritorios hacían correspondencia con sus pirámides, tan célebres por su camino como las de Egipto. El estrado turco, el suelo arábigo y la cama de damasco sobre un catre de la India. Olía toda la casa á vísperas solemnes, pero tales santos se guardaban en ella.»

Alacenas y bufetillos se contaban entre los muebles de la habitación brevemente, pero con fidelidad

descrita por Enríquez Gómez. Ambos muebles fueron de uso corriente en los siglos XVI y XVII, lo mismo en nuestra patria que en el extranjero, sin que por ello se hubiese relegado por completo el arca ó arcón que tanto papel había representado. Así en la misma *Vida de D. Gregorio Guadaña* se da con el pasaje siguiente:

«... mirad donde está la llave ó caerá la alacena en el suelo. No hará, respondió la dama, que tiene búcaros de Lisboa y vidrios de Venecia.»

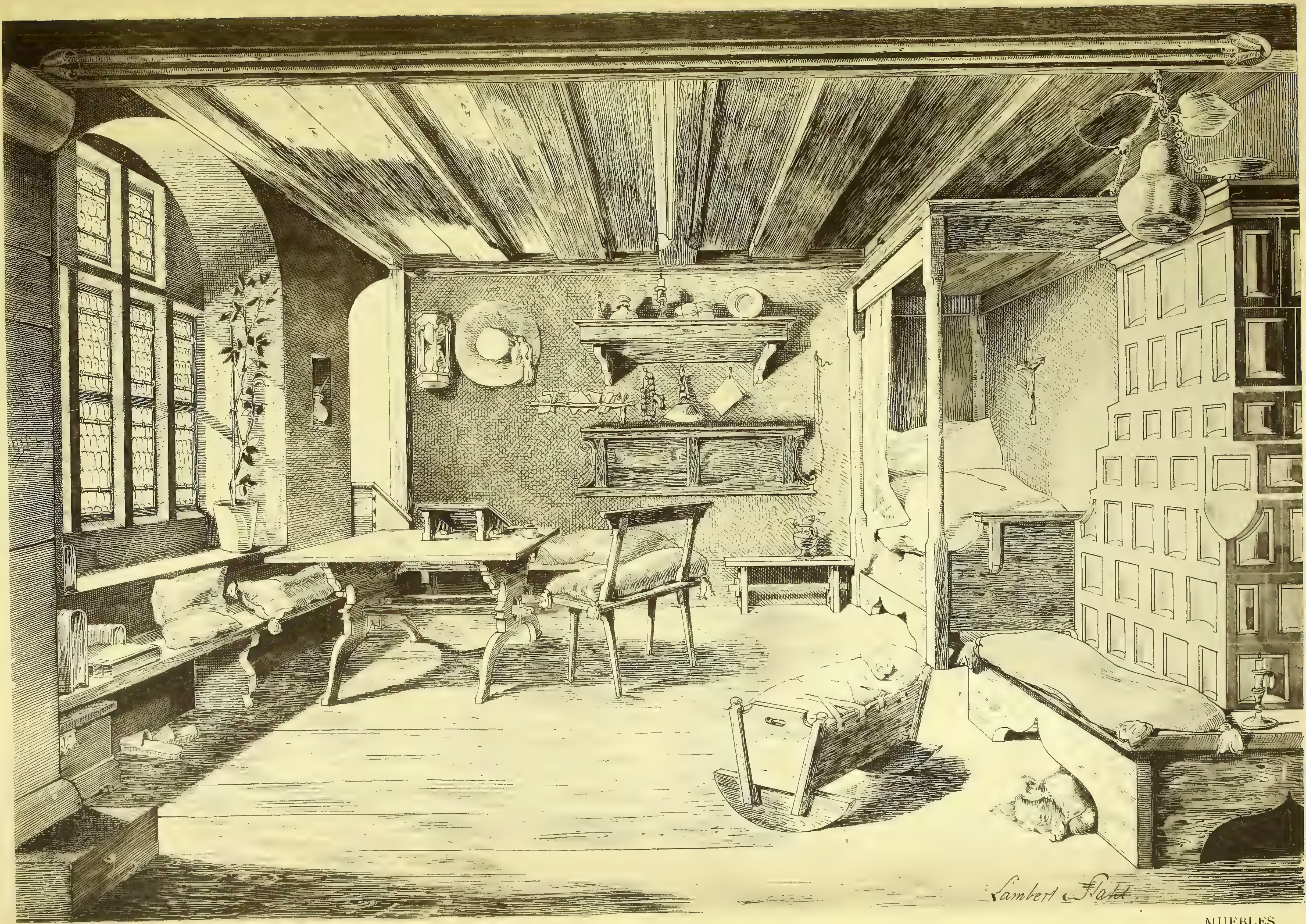
Mientras en la novelilla *Los tres maridos burlados*, del maestro Tirso de Molina, se habla aún del arca en estos términos:

«Púsole los vestidos seglares sobre un arca cerca de su cabecera y acostóse á su lado.»

Alacenas y escaparates por lo visto servirían en parte no escasa para guardar chucherías, como los primorosos y afiligranados vidrios de Venecia, de que habla el novelista judío, «menudencias costosas, alhajas que ni abrigan ni refrescan, que embarazan y no adornan, que no son buenas para empeñadas sino para empeñarse,» como lo afirma, con intención acerada, el sentencioso Zabaleta.

Pongan atención nuestros lectores en que este autor escribe que en el estrado por su pluma descrito, había un brasero de plata. En un manuscrito de la Biblioteca nacional debido á un abad, D. José Arnolfun, se afirma igualmente que en el estrado de la «mujer más ordinaria se hallaban braseros de plata y bufetillos de lo mismo.» El lujo en este punto debió ser tal que, siguiendo el criterio de la época, hízose preciso recurrir á una ley suntuaria para reprimir el abuso. En efecto, el 19 de mayo de 1593, reinando Felipe II, apareció pragmática «por la cual se prohibió – son palabras de Sempere y Guarinos en su *Historia del luxo y de las leyes suntuarias* – que ningún platero ni otra persona pudiera hacer, vender, ni comprar bufetes, escritorios, arquillas, braseros, chapines, mesas, contadores, tejuelas, imágenes ni otras obras guarnecidas de plata.» «¿Quién había de creer – añade el propio escritor – que el fundador del Monasterio del Escorial, el que había hecho venir á España, á toda costa, á los mejores profesores de las nobles artes, había de haber dado un golpe tan mortal á la platería, cuyo ejercicio es el apoyo más seguro del dibujo, escultura y arquitectura? Este arte estaba sumamente adelantado en Europa por los Becerriles y Arfes y otros hábiles profesores, que no contentos con haber sobresalido en su ejercicio, dieron reglas para que fuese más fácil su enseñanza á los demás. Era por otra parte uno de los más necesarios en España, así porque siendo dueña de las mejores minas de todos los metales, tenía mejores proporciones para haber hecho un comercio activo de las infinitas bujerías que pueden formarse de ellos, como porque estas mismas bujerías habían empezado á ser uno de los principales medios con que los franceses nos sacaban el dinero.»

Razón tiene que le sobra el erudito Sempere; mas en los reinados de los Felipes de España iban las opiniones económicas, en lo que tuvieren entonces de preciso, por corrientes muy distintas, y de ahí las repetidas pragmáticas suntuarias. Las cuales no se acabaron, por lo que toca al mueblaje, con la de Felipe II que acabamos de citar, ya que en el reinado de Felipe III en el año 1600, tras de una en que se prohibe el uso del brocado en los trajes, á excepción de las personas reales, culto divino y ejercicio de la caballería, se reforma por otra el uso de los muebles en todas las casas de cualquiera condición que fuese el dueño. Se prohiben las colgaduras de brocados y telas de oro y plata y bordados, y cualesquiera telas que tengan estos metales, consintiéndose únicamente que se adornen los aposentos con terciopelo, damascos ó rasos lisos, tafetanes ú otras telas de seda á ellas parecidas. Se dispone que los doseles y camas que en adelante se hicieren, lo propio que las cortinas y cielos de las mismas, no puedan ser bordados en los blancos de ellas, si bien permitiéndose que los dichos doseles y camas y cobertores de ellas se puedan hacer de brocado, raso y cualesquiera otras telas con oro y plata, añadiéndose, empero, que solas las gorras y cenefas de los dichos doseles y camas pudieran ser bordadas de oro y plata y llevar alamares y flecaduras de lo mismo. Se concede en la tal pragmática que las sobremesas pudieran ser de la misma forma y



PRINCIPIOS DEL SIGLO XVI.—INTERIOR DE UNA CASA MODESTA, COPIA DE UN CUADRO DE ALBERTO DURERO

calidad que las camas y doseles y lo mismo las almohadas, diciéndose otro tanto de las sillas, así de las que se usaran en el estrado, como de las sillas de manos. Se prohibe fabricar en el reino ó introducir en él tapices en que hubiera oro y plata, así como joya alguna que tuviera esmaltes. La referida pragmática añade igualmente: «que no se puedan hacer piezas de oro, plata ni de otro metal, con relieves y personajes, excepto las que se hicieren para beber, con tal de que no pasaran de tres marcos ó se destinaran al culto; que no se pudieran hacer braseros, ni bufetes de plata, de cualquiera hechura que fuesen, excepto braserillos de hasta cuatro marcos y no más. Se permiten sillones de plata, con tal que sean lisos, sin relieves, personajes, ni otra labor ni guarnición, sino sólo una á los lados, y que sus gualdrapas – así dice – pudieran tener chapería de plata, como no fuera de personajes ni relieves.»

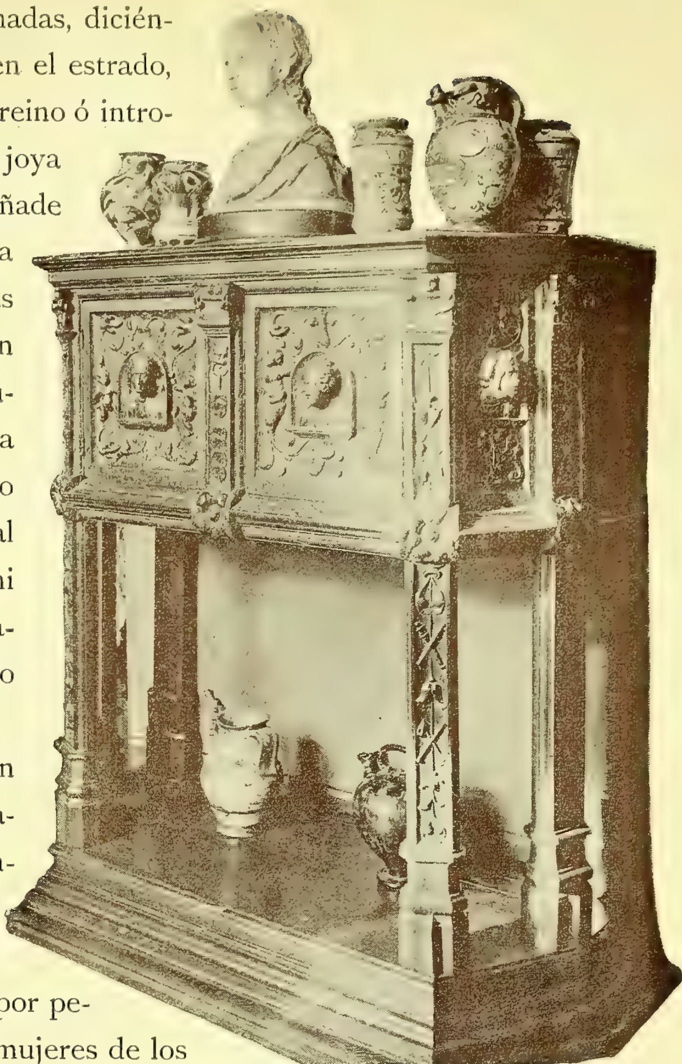


Fig. 113. – Arquilla tallada ó *cabinet*, de fabricación francesa, época del Renacimiento

De todas maneras, estas leyes suntuarias revelan claramente cuánto había aumentado el lujo en el reinado de Felipe III. Varios autores de la época lo lamentan, y Navarrete, uno de ellos, afirma que las casas que setenta años antes se juzgaban suficientes para una persona ó familia de la grandeza, las desechaban por pequeñas personas de muy inferior categoría, y que las mujeres de los oficiales mecánicos tenían en sus habitaciones mejores alhajas y más costosos estrados que poco antes se veían en los aposentos de los títulos. El mismo Navarrete escribe (1) que se encontraban en diversas casas: «... los artesones dorados, las chimeneas de jaspes, las columnas de pórfidos. Idem camarines de exquisitas bujerías, con infinidad de escritorios, que sirven sólo á la perspectiva y correspondencia, tantos y tan varios bufetes, unos embutidos con diferentes piedras, otros de plata, otros de ébano y marfil, y otras mil diferencias de maderas traídas de Asia. Ya no se juzga que huelen las flores si los ramilleteros son de barro: y así los hacen de plata ó de otra materia más costosa, como lo pondera el poeta satírico... ¿Qué dijera si viera que no sólo los ramilleteros son de plata, sino que aun se hacen los tiestos y potes para las hierbas de este tan estimado metal? Tampoco se contentan ya los hidalgos particulares con las colgaduras que pocos años antes adornaban las casas de los príncipes. Los tafetanes y guarniciones de España, tan celebrados en otras provincias, ya no son de provecho en ésta. Las sargas y los arambeles con que se solía contentar la templanza española, se han convertido en perjudiciales telas de Milán y Florencia y costosísimas tapicerías de Bruselas: y para piezas en que no se ponen colgaduras se traen extraordinarias pinturas, valuándolas por sola la fama de sus autores, y muchas de ellas con menos honestidad de la que conviene á casas de cristianos: trayéndose, asimismo, otros mil impertinentes adornos con que la astuta prudencia de los extranjeros va afeminando el valor de los españoles y sacando juntamente toda la riqueza de España.»

Contra la afición á lo extranjero clamaban los escritores más graves en el reinado de Felipe III, defecto muy repetido en otras edades y común con el nuestro á muchos otros pueblos, ahora y en tiempos pasados. A la manía por lo extranjero (fig. 113) atribuíase el exceso en el lujo y la pobreza de la nación.

---

(1) *Restauración política de España.*

Por esto Francisco Santos, escritor del siglo XVII, decía en el discurso V de su *Día y noche de Madrid:*

«Repara en aquel hombre de capa negra, que tiene el rosario en las manos, que yo le conocí tejedor de sedas, con ocho telares, que todos trabajaban y su amo comía; y como ya la obra de Castilla no vale nada, porque las gaiterías extranjeras la han arrinconado, llamándola bronce, porque dura, y no reparamos en que el extranjero trae las telicas de cebolla y se lleva el paño de Segovia para su gasto y se ríe de nosotros...»

Es indudable, por lo tanto, que en España la moda extranjera iba invadiéndolo todo, achaque comunísimo á todos los tiempos y á todos los países. Esta moda se advertía igualmente en uno de los muebles más en uso por los siglos XVI y XVII, cual fué la *arquilla, arquimesa, bufetillo* ó *contador*, pues con todos estos nombres se le conoce entre nosotros y con el de *cabinet* entre los franceses. Este mueble se labraba aquí, pero también venía de Italia y de Alemania, de donde el clamoreo de los escritores coetáneos. Hacía oficios de armario con su cajonería y daba autoridad al aposento con el lujo de su decorado y principalmente con los golpes de oro, que en una ú otra forma se veían en los más. Dicen autores discretos que el bufetillo apareció casi al mismo tiempo en España, donde lo emplearon los moriscos, y en Venecia, traído del Oriente por el comercio marítimo. La circunstancia de que existan bufetillos con labor morisca más ó menos clara y hasta con tradición de dicho estilo, no juzgamos que sea base suficiente para suponer que el susodicho mueble procediese del Oriente. En su forma propia, ó sea en la que tuvo en España, Italia y Alemania, es objeto de índole europea, revestido en algunas ocasiones con ropaje oriental, según acontece en nuestros *vargueños* (fig. 114). Tienen éstos fisonomía muy típica, y por ende, antes de hablar de las demás clases de arquillas ó bufetillos, les dedicaremos algunos párrafos.

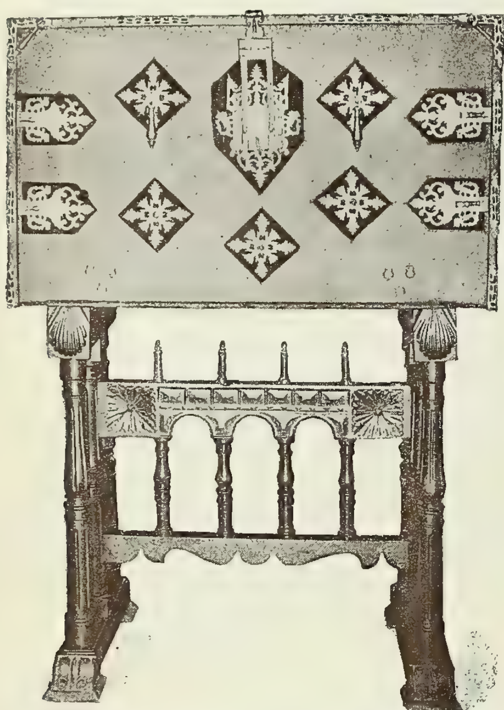


Fig. 114. – Arquilla, contador ó bufetillo vargueño con pie de puente, siglo XVI (de fotografía)

Escriben los doctos en la materia que á los tales bufetillos se les llama *vargueños*, de Vargas, población en la provincia de Toledo, donde diz que se labraban con incomparable pericia. Esta afirmación no la hemos visto comprobada por documentos; pero valga por lo que valiere, quédese para los *vargueños* el nombre que llevan y con el cual son conocidos por artistas, coleccionistas, arqueólogos y aficionados. No puede negarse que el *vargueño* sea un mueble de aparato, tildado por algunos de chillón y levantado por otros á inconmensurable altura por su riqueza y gallardía. Chillón se le habrá llamado á veces, no porque lo fuera realmente, sino porque lo hayan puesto tal restauraciones desdichadas en las que el artífice echó mucho oro y mucho bermellón. En los ejemplares que conservan el decorado antiguo, embellecido además por la deliciosa patina del tiempo, el vargueño nada tiene de chillón, antes se presenta elegante, aristocrático y propiamente artístico. Dos variedades encontramos en él, que son: el *vargueño de pie de puente* y el *vargueño frailuno* ó dígase también *arquilla vargueña frailuna.* Tiene el primero la forma de un cofre cuadrangular con tapa, sujeta por abajo en sus goznes, con lo cual sirve de escritorio ó contador cuando lo desea el dueño. Va montada esta caja sobre un gracioso pie formado por seis montantes, consistentes los que van en los extremos en columnas estriadas con ornamentación mayor ó menor, según los casos, y los del centro en columnas salomónicas, labradas por estilo muy parecido al de sus compañeras. En las últimas encaja un cuerpo formado por arcuaciones y columnas más pequeñas que las otras, con su basamento correspondiente, algo al modo de un puente, de donde saca el nombre esta forma peculiar del contador vargueño. Es muy vistosa esta disposición, que contribuye á dar interés al conjunto del mueble. En el *vargueño frailuno* hállase en vez del pie de puente un sustentáculo á manera de armario con gran-



ARQUILLA Ó CONTADOR ESPAÑOL DE MADERA TALLADA

SIGLO XVI.—COLECCIÓN DEL AUTOR (DE FOTOGRAFÍA)

des cajones ó grandes puertas, decoradas con losanges y algún ornato típico de la decoración mudéjar, que es propiamente la empleada en esta clase de arquillas.

El interior del mueble muestra la riqueza á que antes hemos hecho referencia. Allí los cajones se cuentan por docenas ó poco menos, de dimensiones muy variadas; allí abundan las columnitas de marfil ó de hueso, meramente por gala; allí el oro y los colores están empleados con mucho garbo para enriquecer los plafones de la cajonería, dando todo ello un conjunto que recuerda sin disputa el arte oriental, revelando que de los moros hubo de venirnos el vargueño en el modo como lo empleó el siglo XVI y que se ve en los varios ejemplares del mismo existentes en museos, en colecciones particulares y en salas y gabinetes donde no existe la pretensión de coleccionar antigualla de ninguna especie. Pomos de hierro labrado hábilmente y dorados asoman en la mayor parte de los cajones y acrecientan la bizarría de este mueble, gallardo, pomposo, como se cuenta que lo eran en la décimasexta centuria los fidalgos españoles. La disposición interior es idéntica en las dos variedades de vargueños. Otro tanto debe decirse de la exterior. Esta encanta por su sencillez y al par por su magnificencia. No tienen las paredes de la arquilla labor alguna: consisten únicamente en planchas de roble ó nogal completamente lisas. Les imprimen vida los herrajes diestramente aplicados, ejemplo elocuente de los efectos artísticos que puede sacar de estos refuerzos un artífice que tenga alma de artista. Teníanla los que construyeron vargueños en los siglos XVI y XVII, proclamándolo así la variedad inagotable del dibujo en los herrajes y el carácter decorativo de todos, aun de aquellos en los cuales menos acertado estuvo el maestro herrero. Están los herrajes dispuestos en la tapa de modo que la llenen sin recargarla, sobresaliendo entre ellos la cerradura, que tiene cierto aire monumental en algunos vargueños, y los rosones sobre que están aplicados los tirantes, que son de hierro asimismo. Hechos todos estos herrajes á la forja con peregrina destreza, van enriquecidos por una capa de oro que hace rico y vistoso el contador vargueño. Para que resalten más los herrajes tienen debajo terciopelo carmesí ó paño de grana, comúnmente el primero, encuadrándolos una trencilla de oro, hecha al telar, ó bien una especie de trencilla de hierro, dorada igualmente como todos los demás herrajes. Que estos muebles ofrecen verdadero carácter español no es posible ponerlo en duda, como tampoco el que revistan marcada originalidad por no parecerse á ninguna de las arquillas que se hicieron en otros países, ni tampoco de una manera directa á los muebles del Oriente, conforme lo hemos indicado antes, con los cuales tienen sólo semejanza por razón del decorado, procedente, según lo hemos dicho, de nuestros moriscos.

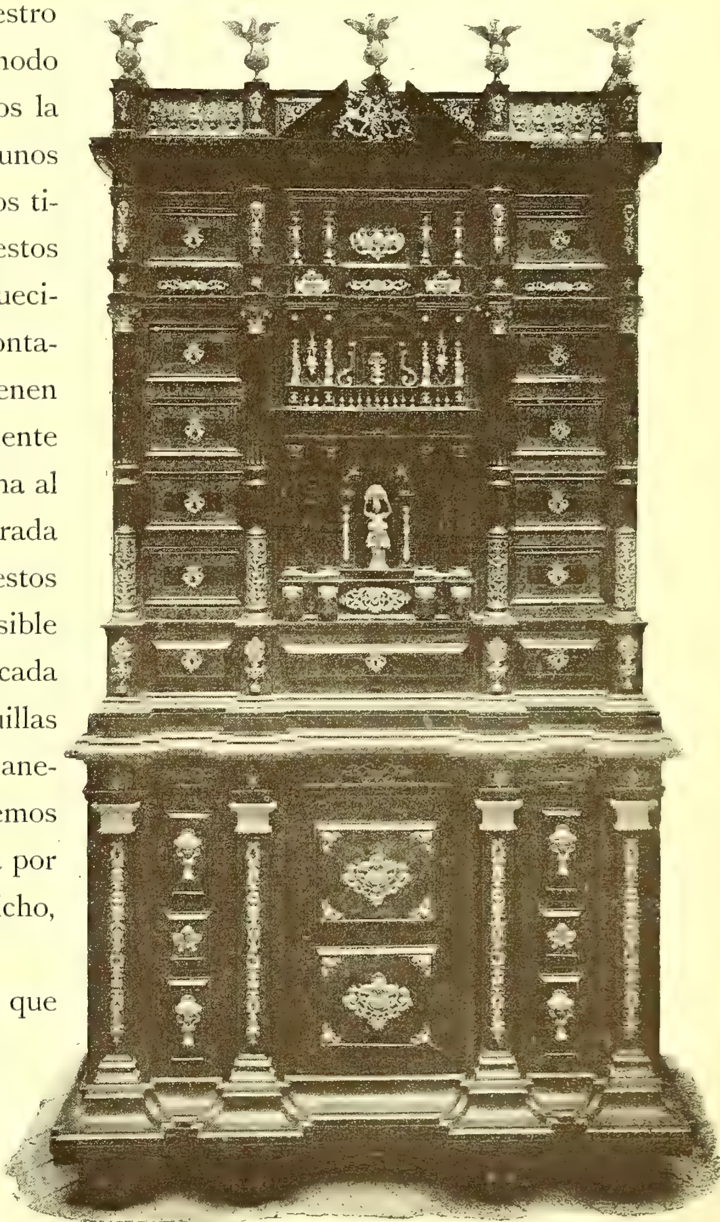


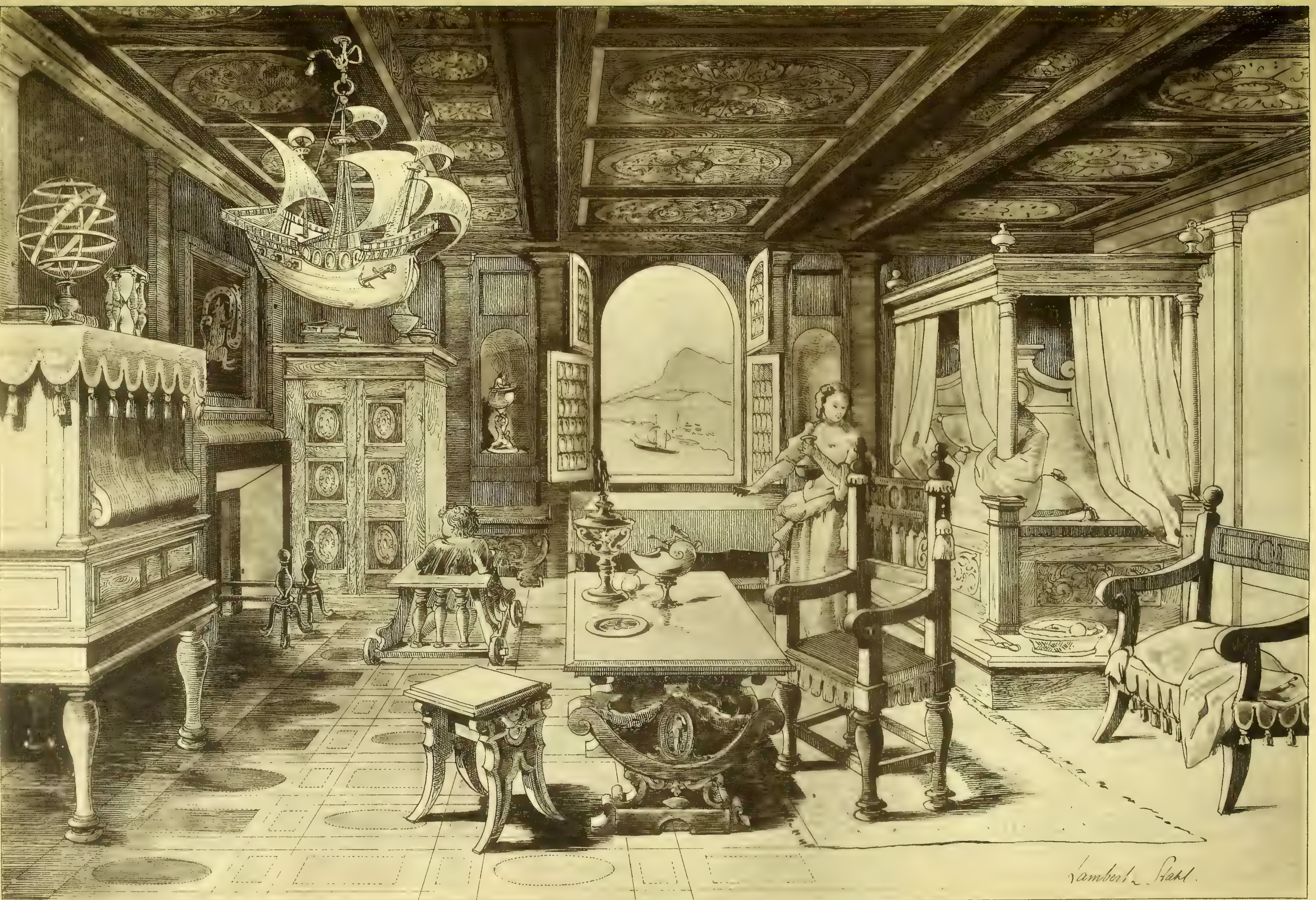
Fig. 115. – Bufetillo de concha y bronce dorado, alemán ó español, de fines del siglo XVI ó comienzos del XVII (de fotografía)

Dice muy atinadamente D. Juan Facundo Riaño que hubo de fabricarse un número prodigioso de escritorios ó contadores en España durante los reinados de los Felipes II, III y IV, á juzgar por los muchos que todavía se encuentran ahora en las Castillas y en Andalucía, y bien pudiera añadir que es casi también prodigiosa la variedad que se descubre en los

citados muebles, pues aun cuando puedan reducirse á determinado número de tipos, dentro de cada ejemplar se halla la diversidad más portentosa. Los mismos vargueños son de ello elocuente testimonio, ya que no es cosa fácil dar con dos que tengan idéntica la cajonería é idénticos los herrajes. Esta variedad aparece igualmente en los contadores tallados, grupo que casi entra de lleno en el armario por mostrar toda su apariencia, aun cuando en la parte superior tenga la disposición del contador ó bufetillo. En esta clase de muebles desplegaron su ingenio y su habilidad los maestros entalladores. Y ¿cómo no había de suceder así en país donde habían florecido los Siloe, los Vigarni, los Berruguete y Forment y tantos otros escultores insignes de quienes hemos hablado, con el encarecimiento de que son dignos, al tratar de las sillerías de coro como manifestación espléndida del mueblaje eclesiástico. Es muy probable que aquellos maestros y los sucesores suyos en el arte que profesaban, tallarían también bufetillos, ora para corresponder con esta fineza á la que les hubiese hecho algún prelado ó capitular, ora para honrar el encargo que les hiciera algún señor de título y tal vez también algún ginovés rico ó perulero cargado de doblones. Es lo cierto que en algunos ejemplares de arquillas ó contadores tallados se advierte en las figuras un garbo tan notable, que no es aventurado suponer que se deban á mano peritísima. Aquellas estatuillas hechas con cuatro golpes de gubia, con tanta proporción, con tanto sentimiento decorativo, revelan un arte seguro que sabe por dónde va y adónde se dirige. Por supuesto que lo propio en esta clase de muebles que en todos los que fueren, de cualquier época á que pertenezcan, se encuentran también entre los ejemplares buenos otros chapuceros, remedo infeliz de los anteriores. Esto, empero, no invalida la afirmación que hemos sentado, ó sea que en los siglos XVI y XVII se labraron en España deliciosos muebles tallados y singularmente contadores, de lo cual es prueba fehaciente el que va reproducido en lámina aparte.

La industria española hubo de luchar con la industria extranjera. Habrán leído nuestros lectores cuanto hemos puesto antes respecto de la afición que tenían los antiguos españoles por todo cuanto venía de fuera de casa, hasta el punto de que para contenerla se dictaran pragmáticas suntuarias, de las que hemos hecho mención igualmente. Alemania nos enviaba arquillas y la ciudad de Nuremberg muy particularmente las fabricaba de diversos estilos con destino especial al mercado de España, por lo que Felipe III, en la pragmática que dió en Valladolid el año 1603, prohibió terminantemente la entrada en el reino de los contadores hechos en Nuremberg, fueren de la clase que fueren. Corrobora la competencia terrible que la industria extranjera hacía á la nacional en el ramo de que hablamos un memorial que existe entre los papeles guardados por la Real Academia de la Historia. Pide en él á S. M. un tal Pedro Gutiérrez que le conceda protección para su industria, y expone que los contadores y bufetes que se vendían antes por 500, 600 y 700 reales cuando se traían de Alemania, entonces fabricados en España se daban por 250 y 300 reales cada uno. No procederían de Alemania á buen seguro contadores vargueños ni entallados, porque la labor de éstos era de arte é industria genuinamente nacionales. De talleres germánicos vendrían sí bufetillos de concha y bronce, ó de ébano con aplicaciones de bronce igualmente, ó acaso de ébano con planchas de hueso grabado, aun cuando esta forma presente más carácter italiano que alemán. Esto no quiere decir, con todo, que entre nosotros no se ejecutaran contadores de las variedades indicadas, ya que sin disputa fueron muchos los que de ellos se construyeron en todos los reinos de nuestra patria durante los siglos XVI y XVII.

Hay en los bufetillos que acabamos de citar rastro evidente de las aficiones neo-clásicas que originaron el Renacimiento. La línea general del mueble recuerda las del edificio, sobre todo en el cuerpo central, donde por no faltar nada, no faltan las columnas con sus capitelitos y el frontón coronándolo, rematando siempre el bufetillo con linda balaustrada, por lo común de bronce dorado. El ébano sirve en él para cuanto es armazón, y lo enriquece la concha en los plafones de los cajoncitos y en las columnas asimismo, aumentando la riqueza del objeto las felices aplicaciones del bronce fundido y dorado, con variedad pasmosa también de dibujos, con derroche diríamos de ingenio hasta en cosas relativamente baladíes.



ESTILO DEL RENACIMIENTO FIN DEL SIGLO XVI.—INTERIOR DE UNA CASA FLAMENCA

Los bufetillos de concha y bronce (fig. 115), con ser todos muy parecidos, salen desemejantes en su lujo, que es mayor ó menor, según lo tuvo la persona ó casa para donde se construyeron. Existen arquillas de esta especie, cuya modestia enamora, con lo cual no dejan de ser muy artísticas, mientras se ven otras que piden á voces aposento de gran gala, con mucho brocado y muchos espejos y tapicerías de Bruselas, ó siquiera de los obradores de Santa Isabel y Santa Bárbara, en los paramentos. En estos bufetillos son las dimensiones muy grandes y no es cosa rara que el pie aparezca muy historiado. Por regla general una mesa de ébano, con pies más ó menos retorcidos, sujetos por sencillos y elegantes herrajes, sirve de soporte para las arquillas de que hablamos. Mas si en su riqueza se separa de lo ordinario, probando que se hizo para casa de mucho rumbo, de grande ó señor de los Consejos, entonces el pie es de obra de escultura con esfinges ó animales quiméricos, hábilmente combinados, sosteniendo quizás los escudos nobiliarios de la casa y oliendo ya todo á barroquismo incipiente.

Estas mismas arquillas ofrecen en ocasiones la variante de ir acompañadas de pinturas sobre vidrio, en particular ya entrado el siglo XVII. La impresión que producen en semejante caso resulta por todo extremo vistosa. Los tonos claros, regocijados podemos decir, de las pinturas, forman cierto contraste con el carácter severo del mueble en su conjunto. Suelen ser asuntos mitológicos ó alegóricos, con figuras algún tanto desnudas, mas sin ofender al decoro, los que pusieron en esta especie de bufetillos los pintores del tiempo. Al ver las pinturas á que nos referimos, se notan dos influencias más ó menos caracterizadas, la de Rubens, que se halla en el dibujo y algo también en la entonación de las carnaciones, y algunos años más tarde la de Lucas Giordano, el fresquista que sacó á la pintura española del terreno de la verdad para llevarla al campo del convencionalismo y de las exageraciones, no sin gran derroche de talento en sus obras más culminantes.

Empleóse igualmente la taracea en los bufetillos, según la manera descrita cuando hablamos de esta

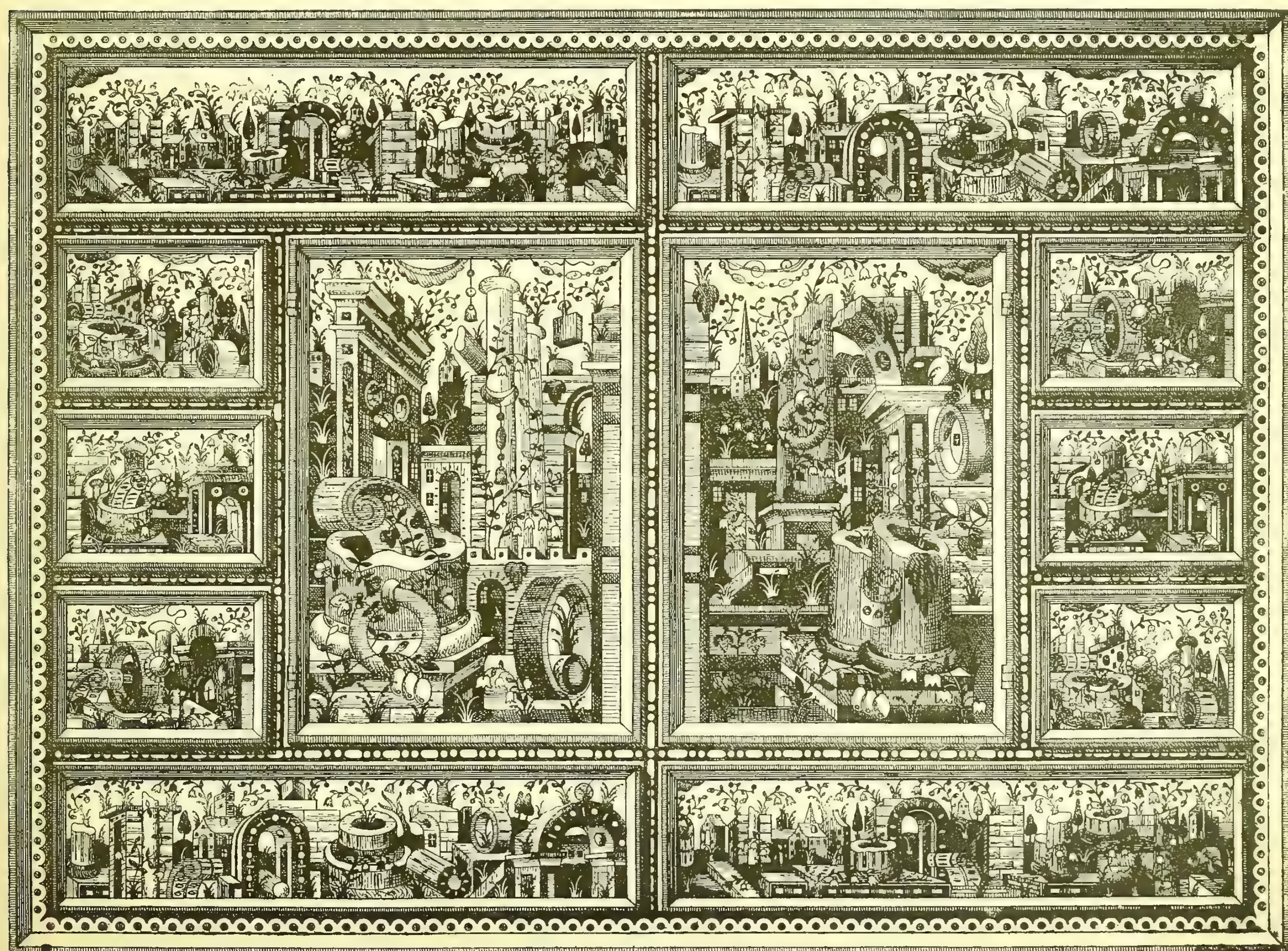


Fig. 116. - Bufetillo ó contador de taracea en madera, *intarsia*, italiano, en el Museo imperial de Viena, mediados del siglo XVI

labor tratando de arcas y arcones. Finísimo mosaico de huesos y en alguna ocasión de maderas de color, llenaba las paredes del mueble y el interior del mismo en el dorso de las tapas y en los cajones. En los bufetillos como en los arcones eran los dibujos á la morisca con los mismos temas geométricos en unos y en otros, produciendo un efecto muy delicado, severo y no falto de nobleza. Combínase esta labor de taracea en algún contado ejemplar, verbigracia el que va reproducido en lámina aparte, con las entalladuras, obteniéndose un conjunto rico y elegante y de verdadero gusto artístico. Débese el mueble á que aludimos, según nuestro juicio, á la influencia del estilo plateresco en el mueblaje, sintiendo ya los efluvios barrocos. Del primero tiene la hábil distribución de las masas y la espontaneidad del dibujo: á los segundos debe el que aparezcan muy marcadas las diferentes partes del bufetillo y algunos motivos de ornamentación, con lo que nada pierde el mueble, antes gana en suntuosidad y en movimiento en las líneas. Abundan más en Italia que en España los contadores ejecutados por medio del embutido, taracea de maderas de diferentes colores, ó por modo natural ó por artificio (fig. 116). Construyéronse, no obstante, también entre nosotros y aun no pocos en número. En ellos se encuentran variados asuntos, con imaginería en pocos, con paisaje frecuentemente ó bien con flores y frutas. La imitación naturalista llega sólo hasta cierto grado en esta suerte de pinturas. Flores y frutas acostumbran acercarse más á la verdad que países y figuras, de convención forzosamente á causa de no permitir otra cosa los limitados recursos del procedimiento. Los maestros hábiles, sin embargo, realizaron casi prodigios y sobre todo supieron sacar gran partido de las entonaciones finas de las maderas, obteniendo conjuntos de superlativa delicadeza. En el armazón de estos contadores se emplearon maderas claras, amarillentas, como el doradillo por ejemplo, pues las maderas oscuras hubieran producido un contraste demasiado violento al lado de las composiciones en taracea ó embutido. Si hábiles se mostraron los italianos en los muebles de la última clase que hemos descrito, al modo de las sillas del coro de San Esteban de Bérgamo, no lo fueron menos en la taracea de marfil y hueso sobre el ébano, con primorosos dibujos del estilo que allá le llaman del *cinquecento* y que tan íntima relación tiene con el rafaelesco. Encanta el caudal de inventiva que en esta obra emplearon los artífices italianos y cuán directamente supieron enriquecer los plafones de los bufetillos, dejando que hiciera oficios de marco la armazón del mueble. Otras veces, abandonando la taracea, llenaban todos los plafones con planchas de marfil ó hueso que grababan luego con no escaso sentimiento artístico. Toda clase de temas ponían en estos grabados, pero con preferencia los mitológicos y litúrgicos, ya que Italia, más que ningún otro país, tuvo predilección particular por las fábulas paganas para las pinturas murales, tapice-



Fig. 117. – Bufetillo ó contador de ébano con planchas de marfil grabadas, últimos del siglo XVI, en el Museo nacional bávaro de Munich

rías, mueblaje, etc., y de igual modo, y aun más marcadamente, para la pintura y la escultura en su más elevado cultivo (figs. 117 y 118). Vistosas son también las arquillas de este género, si bien no se adelantan á las otras por tener como una cierta igualdad y monotonía en el conjunto. Por fin, en la misma península italiana se decoraron los bufetillos de ébano con taracea del mosaico llamado de Florencia ó sea de piedras duras, no cortadas en cubos como el mosaico bizantino, sino en las variadas formas que demanda el dibujo reproducido por el artista, dibujo que consistía en flores y frutas y atributos diversos. Las arquillas de mosaico de Florencia superan en elegancia, conservando no obstante la severidad, á las de marfil ó hueso grabado y aun tal vez á las de taracea de estas materias.



Fig. 118. – Bufetillo de ébano con labor de talla y planchas de marfil grabadas, de origen alemán, siglo XVI

Por trabajo español tenemos algún bufetillo que hemos visto, de pequeñas dimensiones, cubierto todo el interior de bordaduras de oro y sedas de colores, de aspecto muy rico. Nótase en estos muebles la influencia que ejerció en el siglo XVII la escuela de bordado establecida en el monasterio del Escorial y cuya fama se extendió á lejanas tierras. De las de Castilla y Asturias proceden casi todos, por no decir en absoluto todos los ejemplares de bufetillos bordados. También en las mismas comarcas se han encontrado bufetillos de cuero, los cuales se fabricaron igualmente en Francia, Italia y Alemania, naciones en que se llevó á muy alto punto en los siglos XVI y XVII el arte de labrar el cuero, aun cuando ninguna de ellas sobrepujara á la nuestra en punto á variedad de dibujos y sobre todo á la riqueza, sin fausto exagerado, del dorado, plateado y colorido. Son algunas de las arquillas á que nos referimos de cuero rojo, al parecer tafilete de Levante, con dorados hechos por medio de la presión con hierros. Sus autores no se ciñeron á poner en ellas temas ornamentales, muy lindos y graciosos, conforme en las más acontece, sino que se extendieron á reproducir en los plafones asuntos diversos con figuras, según ocurre en el precioso ejemplar que posee un coleccionista de Barcelona. Toques de color hábilmente puestos, á la manera de los guadamacíes, acrecientan el interés de esos asuntos y también el que ofrece en conjunto el bufetillo, por todo extremo gallardo. El célebre coleccionista francés M. Spitzer poseía un bufetillo ó *cabinet*, según dicen los franceses, de cuero, delicadamente labrado, con finísimos dorados y con un fondo azul de una entonación muy suave, que imprimía al mueble apariencia de peregrina elegancia, aunque tal vez con ribetes de afeminación. Divídese este mueble en doce cajones, seis por lado, y en medio un cuerpo central que forma un armario. En el centro, en la puerta del armario, se ve un jardín con una fuente ó surtidor cuyo pilón tiene la estatua del Amor en el instante de lanzar una flecha. Cerca de la fuente, á derecha é izquierda, fronteros uno de otro, hay un caballero y una dama lujosamente vestidos, según la moda de la segunda mitad del siglo XVI. El plafonado de los cajones está lleno de bonita ornamentación dorada sobre el mencionado fondo azul celeste.

Al arte italiano pertenece una serie de muebles, en los que no entra la madera para nada. Aludimos á las arquillas ó escritorios de hierro damasquinado con incrustaciones de plata y oro. Hízose el damasquinado con singular perfección en España, sobre todo por los moriscos, pero se aplicó con preferencia á las armas y armaduras. Milán y Florencia, que también tuvieron armarios famosísimos – en aquella suerte de decorado quizás los primeros del mundo durante el Renacimiento, – emplearon también el damasquinado sobre metal, la incrustación de plata y oro en las arquillas, espejos, cofrecillos, etc. Combinábase con esta labor la del relevado, que algunos llaman *repujado* y que á nuestro entender debería decirse cincelado. En la colección Spitzer se contaban también dos grandes bufetillos de hierro con incrustaciones de oro y plata, de rara magnificencia, producto sin duda salido de algunos de los talleres milaneses ó florentinos, en las últimas décadas del siglo XVI. De la colección Soltikoff, una de las mejores que se han reunido en este siglo, formaba parte igualmente una arquilla de aspecto idéntico á la que poseía Spitzer y que se vendió en pública subasta en 1893 al ser enajenada por los herederos toda la coleción, fuera de las armas. Al mismo Soltikoff perteneció un soberbio espejo de hierro damasquinado, con mesa revestida de lapislázuli, que han atribuído personas doctas al armero de Milán Filippo Negrolo, que trabajó para Francisco I y Carlos V, ó á los damasquinadores, como él célebres, Figino, Piatti, Pellegrino y Ginelli.

Aunque menos usado que el bufetillo, encontrábase igualmente el armario en las habitaciones de la época del Renacimiento, en los dos siglos que abarca antes de aparecer dominante el barroquismo. Ejecutáronse armarios tallados en las naciones que repetidas veces hemos citado (fig. 119). En Francia la escuela llamada de Borgoña dejó en todas partes obras de sus maestros; en Italia sus hábiles entalladores se aplicaron á labrar muebles de toda suerte y entre ellos armarios; y en Alemania, tanto ó más que en los demás países de Europa, adquirió importancia el armario, juntamente con el bufetillo, acaso porque en aquellas comarcas nunca fué el arcón mueble tan preciado como en Italia y en España. Constituye una industria particular en Alemania la del ámbar, que se produce abundantemente en las orillas del mar Báltico. Aunque con escaso gusto artístico, el ámbar se ha utilizado allí para decorar toda clase de muebles, sobresaliendo en el género un grande armario en madera de encina revestida de planchas de ámbar y numerosos cajones con espejo, el cual fué regalado á Augusto el Fuerte en 1728 por el elector Federico Guillermo de Brandeburgo, ejemplar que se encuentra hoy día en la Grüne Gewolbe en Dresde. Otros armarios de menos aparato se fabricaron en los años 1600 y siguientes en Alemania. Posee uno el Museo industrial de Berlín con pilastras estriadas, que remata en una cornisa decorada con florones y que tiene plafones con cabezas aladas sobre un fondo de ornamentación que descubre una mano habilísima. Lleva este armario la fecha *anno* 1637. La de 1667 se lee en otro armario alemán, también con columnas y pilastras, que figura en el Museo de South Kensington, viéndose en estos muebles la inclinación al barroquismo, pesado y de mal gusto, que mostró Alemania sobre todas las naciones del Occidente de Europa.

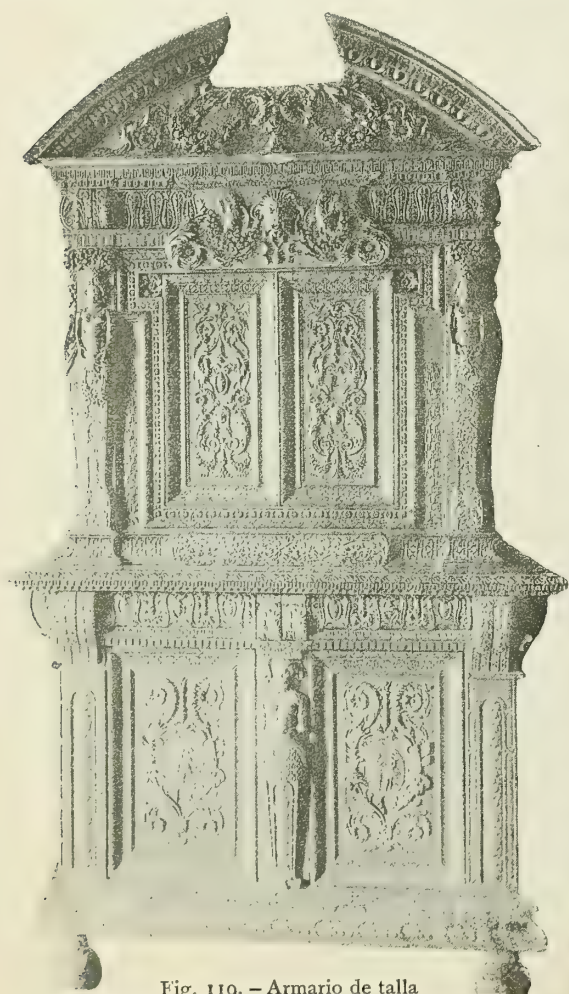


Fig. 119. – Armario de talla procedente de la abadía de Clairvaux, en Francia, estilo del Renacimiento (de fotografía)

En España logró el estilo plateresco mantener por más tiempo que en otros Estados el arte y el buen gusto en las obras de carpintería. La flexibilidad asombrosa que reune aquel estilo para plegarse á todas las exigencias, se presta de igual modo

para decorar la fachada de un edificio como la iglesia de Santa Cruz de Toledo, el colegio de San Marcos de León ó la casa consistorial de Sevilla, como para embellecer una Custodia, un mueble ó un objeto cualquiera de las dimensiones y materia que eligiera el artífice. En diversos objetos de madera dejó estampada su huella el estilo plateresco, ya en los años que mostró mayor correción y pureza en el dibujo, ya en aquellos en los cuales, entrada la décimaséptima centuria, fué inclinándose resueltamente al barroquismo. Uno de los más interesantes, el cual si bien destinado á usos eclesiásticos, ofrece los caracteres todos del mueblaje civil, es el armario ó armarios de nogal que existen en la sacristía de la catedral de Toledo (figs. 120 á 123). Presentan una disposición propiamente monumental, y en sus plafones van tallados con peregrina destreza figuritas de niños, festones de flores y otros motivos ornamentales en bajo relieve. Como lo hemos anticipado, son estos armarios obra de estilo plateresco de lo más fino, delicado y elegante en su clase, al punto de que el viajero Ponz los atribuyese á Berruguete. No son de este insigne imaginero, sino de Gregorio Pardo, quien los hizo en dos años, desde 1539 á 1541, según los libros de fábrica. Comprueban la fecha los escudos del remate con las armas del cardenal Siliceo, arzobispo á la sazón, sostenidas por ángeles y las imperiales por matronas. Es hecho muy notable que en 1780 hubiera quien supiese imitar en los armarios, con que se completaron los anteriores, aquella plateresca minuciosidad, como lo verificó D. Gregorio López Durango. Las composiciones de Gregorio Pardo pueden diputarse por verdaderos modelos en su especialidad, y en lo bien compuestas y gallardas se igualan con lo mejor que produjo el Renacimiento italiano.

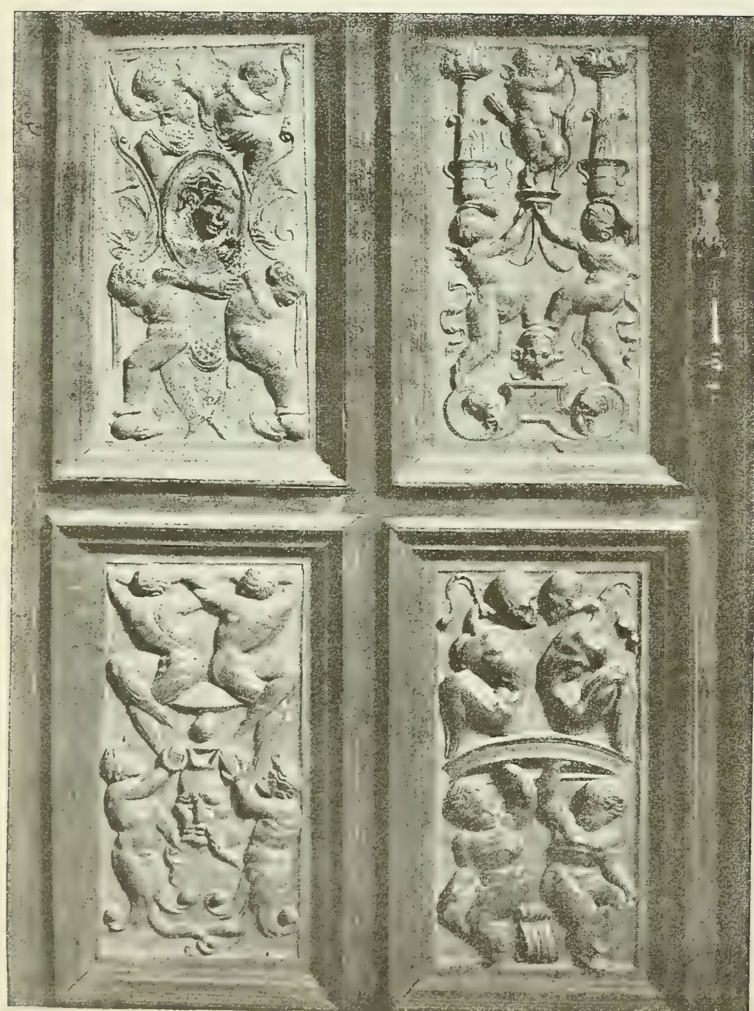
Como el estilo plateresco fué la transi-





Figs. 120 y 121.-Fragmentos del armario de nogal de la sacristía de la catedral de Toledo, por Gregorio Pardo, siglo XVI (de fotografía)





Figs. 122 y 123. – Fragmentos del armario de nogal de la sacristía de la catedral de Toledo, por Gregorio Pardo, siglo XVI (de fotografía)

ción entre el gótico y el estilo del Renacimiento, no es raro encontrar en España altares, trípticos y muebles en los cuales van revueltos los dos estilos. En otros países aunque la transición existió también, porque en el arte los cambios no se hacen violentamente por medio de sacudidas, lo cierto es que no se llegó á una amalgama tan feliz como la que se ve en la península española. Son muchos los ejemplos de esta clase que podrían citarse en punto á altares, y por lo que hace á trípticos tallados y pintados hemos visto varios en los cuales el centro tenía el coronamiento gótico y las hojas presentaban ya la pechina y las columnitas de todo punto platerescas. Armarios similares existen todavía. En ellos suele tener carácter ojival marcado la ornamentación en talla, sobre todo en el plafonado, y pertenecer ya al Renacimiento el dorado y estofado que se halla en el centro de los mismos plafones. Están dorados interior y exteriormente los armarios de que hablamos, y van pintados con peregrino garbo y elegancia los motivos de ornamentación que se ven en las puertas, en los lados y en los fondos del interior. Uno de esos armarios tiene en las puertas temas del Renacimiento dignos de un artista italiano, y por dentro una decoración polícroma, lujosa, de carácter arábigo marcadísimo (figura 124). Estas labores, en que se descubre la pericia y buen gusto de los doradores de antaño, producen un efecto de imponderable riqueza. En otro armario del propio género figuran en las puertas, por el interior, imágenes de santos, ejecutadas según el estilo de transición del siglo XV al XVI, es decir, teniendo toda la gravedad en las líneas propia de la primera de las centurias citadas, y al par la mayor vida y movimiento que se encuentra en las pinturas de la segunda. Por fin un tercer armario de la misma índole, dorado y estofado con arte superior, se señala por alguna combinación escultórica que acaba de



ARQUILLA Ó CONTADOR ESPAÑOL DE MADERA TALLADA Y TARACEA,

ÚLTIMOS DEL SIGLO XVI Ó PRINCIPIOS DEL XVII. — DE LA COLECCIÓN DE D. EMILIO CABOT (DE FOTOGRAFÍA)

precisar su fecha, de la primera mitad seguramente del siglo XVI. La riqueza y la elegancia son las cualidades distintivas de esta suerte de armarios, de los cuales no se puede dudar que serían apropiadísimos para decorar un estrado ó camarín de dama y también para dar más decoro al salón ó sala de persona de viso y de campanillas. Algunos armarios dorados platerescos revelan en la disposición de sus estantes y cajonerías que estarían destinados para una señora, y probablemente para una señora de elevada alcurnia. Lo decimos porque tienen la parte inferior dividida en dos compartimientos: uno de ellos con cajones superpuestos y el otro contiguo desembarazado casi y sólo con un cuerpo alto formado por diversos cajones, todos muy pequeños, en los que sólo podían ponerse joyas ó chismes pequeños, ó brinquiños y fruslerías de aquellas que en tanto grado emplearon las señoras á la moda en el siglo de que tratamos.

Interesantes son, asimismo, los armarios de taracea, así de labor menuda como de labor gruesa. Labráronse muchos de los primeros en Italia con trabajo que se llamó *á la certosina*, por recordar los temas de la celebérrima Cartuja de Pavía (fig. 125). Habilísimos los italianos, según lo hemos dicho y debemos repetirlo, en dibujar ornatos por el estilo de los que se admiran en aquel edificio, llenaron con ellos las caras de diversos muebles, á los que imprimieron peregrina donosura. Con la taracea de hueso y de madera de color ó colorida construyéronse igualmente armarios, cuya labor de aquella especie era muy menuda, con motivos y combinaciones de aspecto arábigo decidido, concordando con las arcas que hemos descrito en otro capítulo. La taracea de *pinyonet* fué muy empleada acá, y tal vez algunos de los muebles en que aparece fuesen obra de moriscos y mudéjares, cosa que también hemos indicado en otro lugar de este libro. Es un hecho que existen bastantes armarios con visos de contadores ó bufetillos, enriquecidos con la expresada labor de taracea. Cuajadas de ellas están sus caras todas, por dentro y por fuera, sin que haya miembro alguno del mueble que no tenga el referido elemento decorativo, para acrecentar su interés y su importancia. Estos armarios se presentan interiormente divididos en dos compartimientos, uno inferior con estrechos cajones y otro superior desahogado, que tiene cajoncitos en el fondo y unas arcuaciones á modo de galería para dejar allí papel ó cosas útiles para escritorio. Que aquel compartimiento superior debió servir alguna vez para lo último, es cosa que puede muy bien admitirse; pero aclarando el concepto en el sentido de que quien escribiese debía estar de pie, pues de otro modo no hubiera podido verificarlo. Con taracea mayor y á veces más basta se ejecutaron aquí armarios que ofrecen puntos de contacto con los italianos, aunque sean mucho menos bellos y mucho menos ricos. Nos referimos á los armarios llamados de *obra de Girona* de nogal, con incrustaciones de boj, dibujadas con lápiz fácil y de todo punto parecidas á las que se pusieron en las arcas. Los armarios de *obra de Girona* tienen por lo común una traza grandiosa. La columna salomónica, nuncio del barroquismo, asoma también en los mismos tiempos en el armario (figura 126).

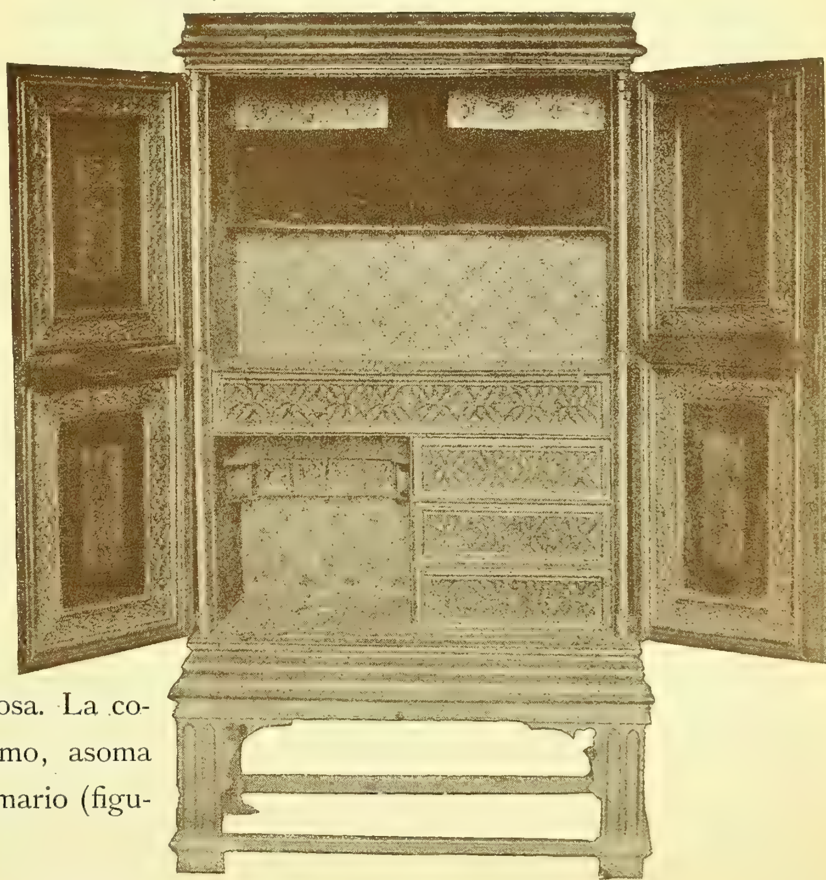


Fig. 124.-Armario dorado y estofado, transición; fines del siglo XV ó principios del XVI. Colección del autor

El Renacimiento puso también en las camas su sello particular. Con la desaparición del arte ojival

coincidió también un cambio en las camas. Apenas se usaban ya, más que como muebles anticuados, aquellas camas medievales, cuyo lujo principal, conforme lo hemos dicho en otra ocasión, se cifraba en las colgaduras que las rodeaban y que hacían como un recinto encortinado. Iban acabándose también las camas talladas, dispuestas á modo de armario, de lo cual hemos hecho memoria en el capítulo correspondiente, é iba apareciendo la cama, más ó menos lujosa, con pilares y sobrecielo. Esta fué la cama peculiar de los siglos XVI y XVII, prolongándose hasta comienzos del XVIII. Servíanle de adorno las colgaduras caídas junto á los pilares, las goteras que pendían del cornisamento, el fondo del sobrecielo y la colcha ó cubierta de la cama, que se hallaba en armonía con todo lo demás en las que estaban bien aderezadas. El lujo se desplegaba por mil modos diversos. Ora aparecían ricamente tallados el pie y testero de la cama, con elegantes motivos (fig. 127), según el estilo de la época, y raramente con temas religiosos, á pesar de serlo indudablemente la sociedad de entonces. Los pilares tendían más á la sencillez, aun cuando se viesen algunos prolijamente esculturados al modo del imóscapo en las columnas del *Palazzo Vecchio* de Florencia, ó exornados para mayor pompa con estatuas mitológicas, según acontece en la llamada cama de Pedro de Gondi que existe en el Museo de Cluny. Es este mueble un interesantísimo ejemplar de cama en el período del Renacimiento. Es de origen francés y notable por la elegancia de la ornamentación y de todos los detalles. Sostienen el sobrecielo ó baldaquino, como dicen los franceses, las dos figuras de Marte y de la Victoria, á que antes hemos aludido. El testero con frontón va enriquecido con ornatos hábilmente tallados. La corona ducal ocupa el centro y por entre los temas en espiral se ven delfines esculturados en alto relieve. La cornisa tiene modillones y gran riqueza de decorado, viéndose de nuevo en el sobrecielo la misma corona ducal. Esta parte del mueble que descubrimos es del tiempo de Francisco I, habiendo pertenecido á Pedro de Gondi, primer obispo de París de este nombre, las colgaduras, colcha, sobrecielo y goteras, que son posteriores de algunos años al mueble, lo cual no es obstáculo para que en conjunto se le designe por todo el mundo como la «Cama de Pedro de Gondi.» (Figura 128.)

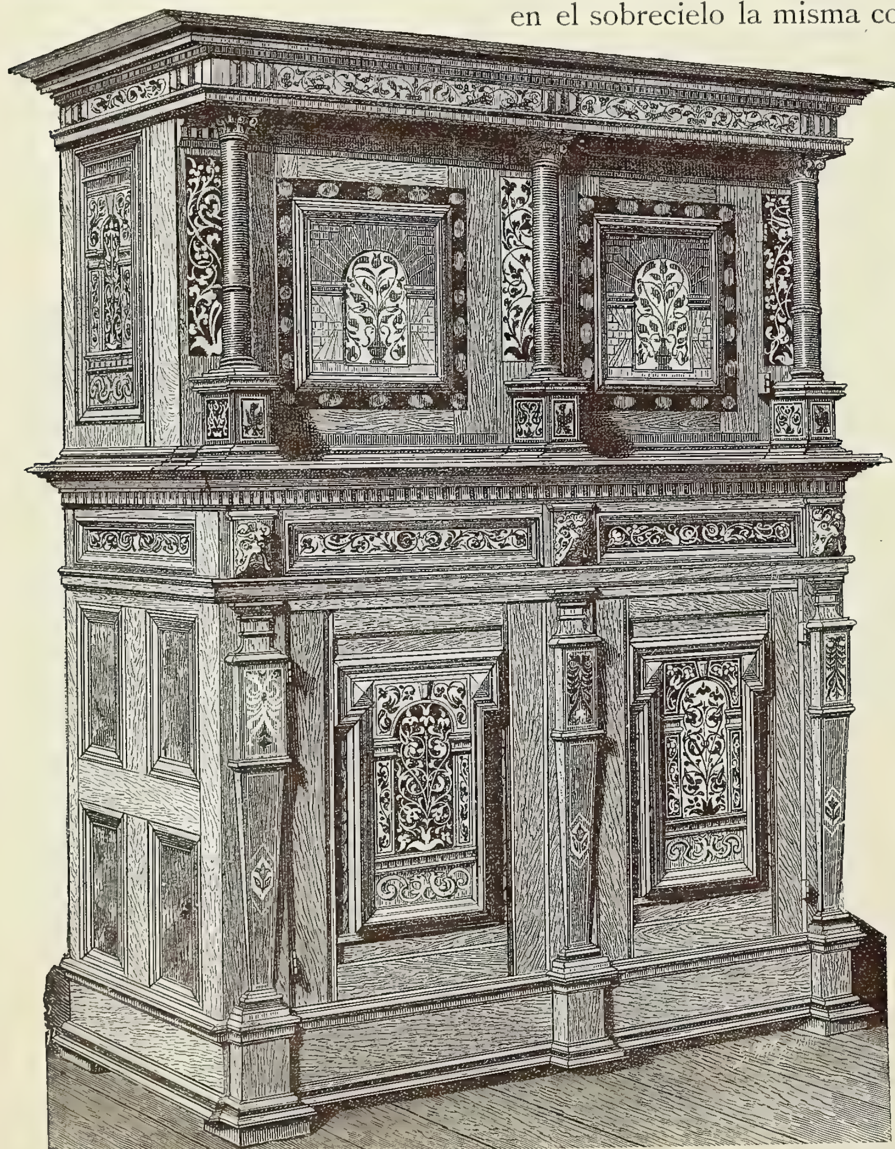


Fig. 125. – Armario de taracea, á la *certosina*, probablemente italiano, siglo XVI, en el Museo de Arte industrial de Berlín

Muy pronto en los pilares aparecieron las columnas salomónicas, que constituían el principal ornamento en madera de la cama, puesto que el resto lo completaban las colgaduras, en las cuales se desplegó un lujo en armonía con la posición de los dueños. Los que sin dejar de tenerla desahogada no podían llamarse ricos, ni poseían tampoco título alguno, contentábanse con cortinas, goteras y colcha de raso sencillo floreado, de uno ó dos colores, con fleco en relación con la estofa, mientras los otros acudían ya al brocado y al terciopelo, á veces con hilillo de oro que



PRINCIPIOS DEL SIGLO XVII.—SALA DE UNA CASA ALEMANA

aumentaba en tercio y quinto el esplendor y la autoridad de la cama. Los cuales todavía se acrecentaban más con las bordaduras hechas al pasado ó al sobrepuesto con peregrina destreza. Allí en las orlas de cortinas y en los frisos de las goteras y en puntos diversos de la colcha, entre los temas decorativos peculiares al Renacimiento, aparecían los escudos de armas y los monogramas que declaraban ó quién fuese el amo ó cuando menos á qué familia linajuda pertenecía.

Muy en breve, ya en el siglo XVII ó siquiera en los confines del XVI, apareció un nuevo factor en las camas, que fué el torneado en la madera. La labor al torno vino á constituir toda la parte vistosa de aquellos muebles, singularmente en la cabecera y en el remate del cielo. Los balustres, piñas, etc., torneados llenaban por completo, formando hileras, el testero, y aparecían de igual modo, conforme lo hemos indicado, en el cornisamento. Daban en ocasiones toques luminosos á estas camas las perillas de bronce y de latón que se combinaban con la madera torneada, bien fuese ésta el ébano, en el que sientan tan perfectamente los adornos de bronce, bien fuesen el nogal, el roble ó la encina, menos indicados para el caso. Ocurría igualmente que en las camas de este estilo se viese algún trabajo de talla, ya la imagen de la Santísima Virgen ó de un santo, ya un monograma sagrado con el aditamento de temas de escultura decorativa que les sirviesen de marco y redondeasen la cabecera (fig. 129). Estas camas se prolongaron hasta entrado el siglo XVIII en muchas comarcas de España, desapareciendo antes en Francia por la influencia que tuvo la corte de Luis XIV en la introducción de modas fastuosas, á las cuales se oponía la severidad de las camas torneadas. Muchas hubo en nuestra patria – y de ellas todavía se da con alguna – sumamente sencillas en su traza, elegantes en el conjunto y severas al modo que hemos apuntado antes. El damasco desempeñó papel importante en sus colgaduras, siendo de damasco carmesí, verde ó amarillo la mayor parte de las que se pusieron, así en las casas de la aristocracia como en las habitaciones de los negociantes ricos y hasta de los menestrales acomodados. Era orgullo de la familia que las camas de esta índole pasasen de padres á hijos con sus cortinas, goteras y colcha de damasco labrado.

Tras de las camas es de ley que nos ocupemos en el examen de los sitiales del Renacimiento. Empezaremos por advertir que en Francia y en España é Italia, y otro tanto quizás pueda decirse de las demás naciones del Occidente de Europa, se daba el asiento á la persona según su calidad, y que por lo tanto no á todas podía ofrecerse el sillón, como se hace en nuestros democráticos tiempos, sin distinguir de categorías. Esto que se guardó ya en la Edad media, tuvo en cierto concepto mayor extensión durante el período del Renacimiento por haberse precisado tal vez con mayor claridad las reglas sobre el uso de asientos. Por lo que toca á España, el erudito don Julio Monreal dice en sus *Cuadros viejos*

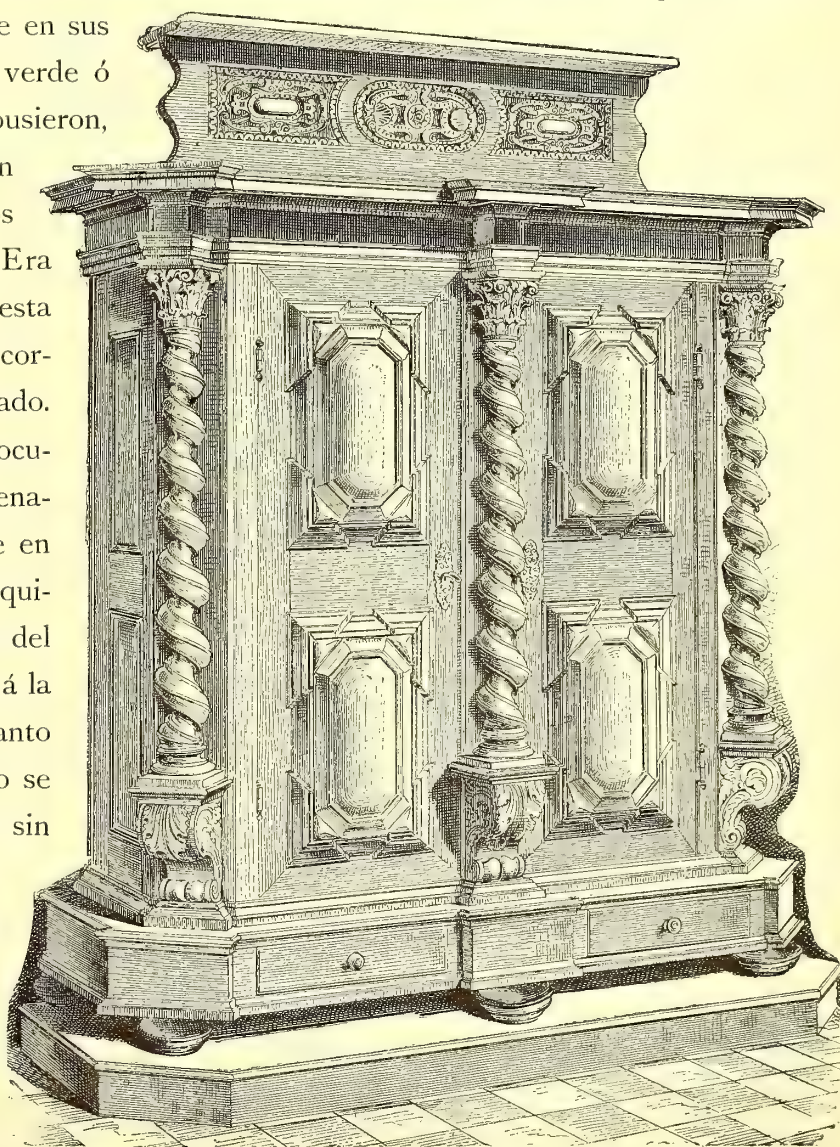


Fig. 126. – Armario alemán con columnas salomónicas, en el Museo artístico industrial de Berlín

refiriéndose al estrado de que antes hemos dado noticia: «Las almohadas eran únicamente para las damas, y los hombres se situaban fuera en sillas ó taburetes, según era la confianza que obtenían; pues debe advertirse que la silla en este tiempo, y aún más en los anteriores, sólo se ofrecía á las personas á quienes quería honrarse por su calidad, dando á las que se estimaba en poco ó con las que se tenía confianza un taburete.» Calderón en su comedia *No hay burlas con el amor* expresa bien la significación en su época de los diversos asientos. En la jornada II, escena XI de aquella entretenida comedia, dice D. Alonso:

Porque en no teniendo yo
libre entrada á mis visitas,
donde tome mi despejo
á la primera vez *silla*,
la segunda *taburete*
y la tercera *tarima*,
siendo mi lecho el estrado
y mi *almohada* una rodilla,
y haciendo así que me rasquen
la cabeza si me pica,
no daré, por cuanto amor
hay en el mundo, dos higas.

En la comedia de Lope de Vega *La llave de la honra* se encuentra:

Hónrale el Sr. Roberto,
alma del Rey, y *le ha dado*
silla, y le tuvo á su lado,
de tantas fortunas puerto,
y puerta para medrar
y subir donde merece.

Mejor declara todavía esta costumbre un pasaje de la comedia de D. Agustín de Moreto *El valiente justiciero*, que trae asimismo á colación el antes citado Monreal. Véase este trozo de la escena XI, jornada I, entre el Rey y D. Tello, cuadro característico en extremo, de hábitos y sentimientos de la época:

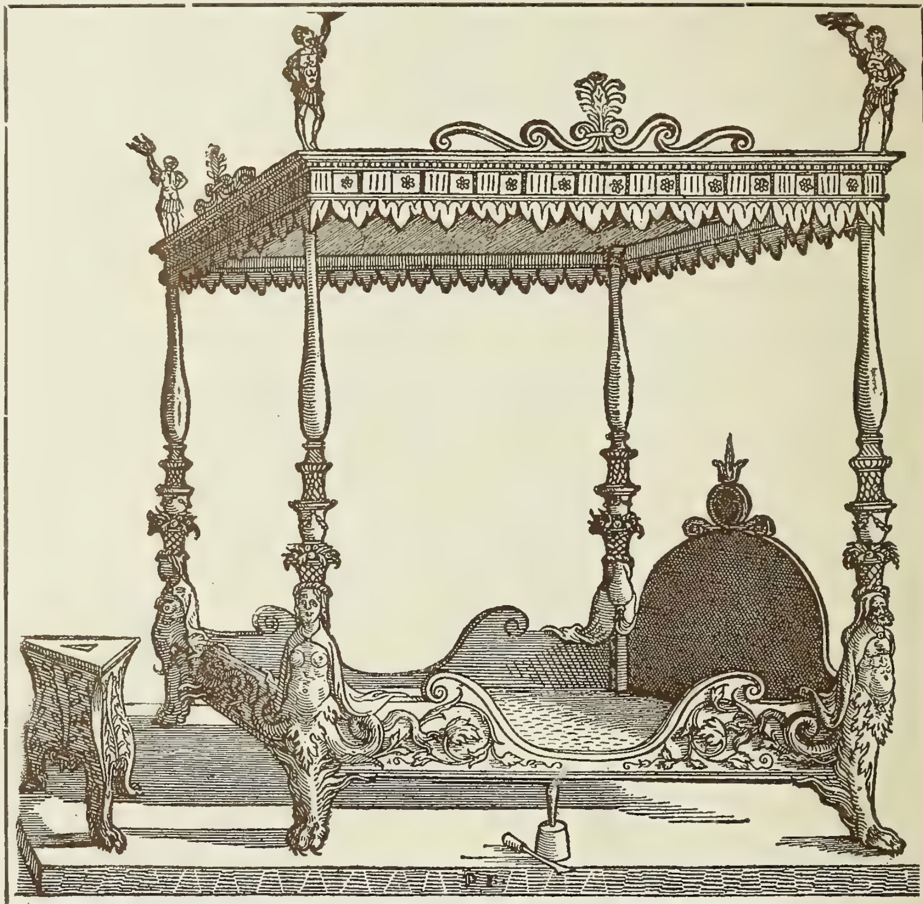


Fig. 127. – Cama, grabado alemán, de Flotner, últimos del siglo XVI

DON TELLO

Cúbrase, hidalgo.

REY

Eso es fuerza,
que no hablo yo descubierto
con quien sentado me llega
á recibir.

DON TELLO

Taburete.

REY

¿Eso más?

PEREJIL

Y eso agradezca;
que mi amo no da asiento
ni aun á ginoveses.

REY

Venga.

(Acerca Perejil un taburete y siéntase el Rey.)

DON TELLO

Dos sillas tengo: la una
ocupa mi esposa bella,
la otra yo; mas no os admire,
que ricos-hombres apenas
dan silla al Rey en su casa.

REY

Ya lo veo que es grandeza
y así elijo lo que es mío.

A la consideración que se otorgó á la silla en los siglos medievales y á la que se le concedió también en el Renacimiento, debióse sin disputa que las sillas ó sillones de aparato siguieran siendo lujosas, desplegando en ellas su pericia y su gusto artístico los maestros de la época. En los siglos XIV y XV llená-

ronse de prolijos trabajos de talla, conforme lo hemos explicado menudamente, y en Francia se pusieron en algunas pinturas muy delicadas y muy ricas, debidas á insignes artistas, pagándose por estas labores precios subidísimos si se tiene en cuenta el valor que tenía la moneda. En pleno siglo XV Juan Bedichon, pintor del rey, vecino de Tours, hizo para la señora reina de Francia dos grandes sillones «pintados por él y dorados todos con oro fino,» lo cual indica cómo se conservaba la costumbre de emplear decorado tan suntuoso. La escultura arrinconó á la pintura en los sitiales de los siglos XVI y XVII. En los albores del Renacimiento, cuando persistían aún las costumbres viejas, tuvieron los sillones de honor ó de aparato armazón muy parecida á la que vimos en los sillones góticos. Era el respaldar muy elevado y remataba en una cornisa volante á modo de embrión de doselete. Los brazos aparecían altos y del todo macizos, como lo era igualmente el asiento propiamente tal en todos sus costados, al punto de que se aprovechara como arca. En el plafonado alardearon de destreza y de ingenio los entalladores, llenándolos de lindísimos temas, ora fuese en Italia, donde tantos fueron los escultores de ingenio, como en Francia, que conservó y desarrolló las buenas tradiciones de la escuela de la Borgoña, como en España, cuyos carpinteros y tallistas siguieron las enseñanzas de Siloe y Berruguete, cuando no eran estos mismos profesores los que se ocupaban en trabajos de la mencionada clase. Producen grandioso efecto los sitiales que se conservan de la primera mitad del siglo XVI, admirándose en ellos la severidad de los lineamientos, con la riqueza de los pormenores. Algunos de los sillones de este género y estilo, que se conservan en museos, sirvieron para usos eclesiásticos, sillas priorales ó abaciales y así por el estilo. Hasta qué punto un mueble así servía para alhajar un aposento, lo dice el francés Gilles Corroset, á quien ya hemos citado anteriormente, cuando en versos laudatorios dirigidos á la *chaire* le dice:

«Tu es propre en toite saison
pour bien parer une maison.»

Adviértase que sólo se ponía un sillón en la estancia y acompañándolo bancos, sillas y taburetes.

Muy pronto, en el siglo XVI, á mediados de él, aparecieron los sillones y sillas tapizadas de cuero, singularmente en España, donde el uso que se hacía ya del guadamacil ó cuero de Córdoba inclinó más á los silleros á emplearlo en aquellos muebles (fig. 130). Es lo cierto que aquí, entre nosotros, el guadamacil servía de adorno en las paredes de las salas y camarines, las cuales por este medio cobraban aspecto de suntuosidad muy caracterizado. Los arrimaderos en especial se cubrían con los hermosos guadamaciles ó guadamacíes que se fabricaban en Córdoba y en otras poblaciones con arte aprendido de los moros, mas con estilo que del suyo se separaba muchísimo, aun conservando rasgos visibles del mismo. Severos y magníficos hubieron de ser aquellos alizares con dibujos ingeniosos, movidos, grandiosos, policromados hábilmente y realzados con toques de oro ó de plata que no fueron nunca chillones en los tiempos buenos de aquella industria. El cuero por tal manera labrado se aplicó también á los muebles, mas por lo común sin color, ni oro, exclusivamente con relieves obtenidos en el cuero por presión, conforme lo hemos indicado ya en otro capítulo. En-

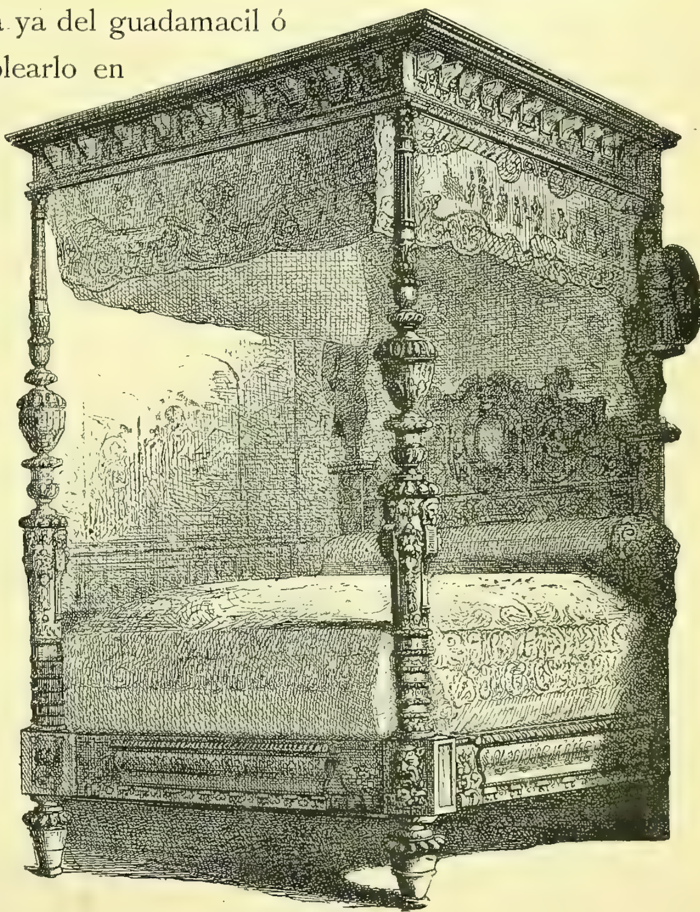


Fig. 128 -Cama tallada del Renacimiento francés, llamada de Pedro de Gondi, en el Museo de Cluny



Fig. 129. – Cama torneada, catalana ó aragonesa, últimos del siglo XVI ó comienzos del XVII, de la colección de la señora marquesa de Casa Brusi (de fotografía)

cuéntranse en España y otro tanto en Portugal sillones y sillas de cuero labrado, obra del siglo XVI, que han resistido la pesadumbre de los siglos á pesar de habérselas destinado á un uso seguido, merced á las condiciones que reune el cuero bien labrado para conservarse por años y por siglos. Los sillones de esta índole tienen el asiento y el respaldo de cuero, los brazos sencillos encorvados ligeramente y los pies sencillos también, mas en distintos ejemplares adornados por el frente con un motivo de escultura que á veces cae ya en las exageraciones del barroquismo (figs. 131 i 132). En el asiento y en el respaldo se concentra el interés del mueble, sobre todo en el segundo, ya que en ellos se ve el garbo con que dibujaban, no sólo los artistas, sino también los artífices de la época. Forman los temas de los respaldares – nos ceñimos á éstos por su mayor importancia – los escudos de familias nobles ó de prelados ilustres, enlazados con bellísimos arabescos, ramajes trazados con supina elegancia, geniecillos ó seres fantásticos enroscados con ellos y otros motivos á la manera del Renacimiento, casi siempre graciosos y artísticos. Y decimos casi siempre, porque en esto, como en todo, se encuentra el rebuscador con sillones de cuero notables por su excelente dibujo y con otros más que medianamente chapuceros, porque de todo se hizo en el Renacimiento, como de todo se hace ahora, aun cuando la tónica en el arte estuviese muy alta en los años 1550 y siguientes. Por idéntico camino andaban las sillas, las cuales cuando debían emparejar con un sillón, obra de buen maestro, allá se iban con aquél, puesto que de la misma mano y del mismo obrador procederían. También las sillas mostraban atributos nobiliarios en los respaldos y ornamentación como la que hemos descrito en pasados párrafos. Sillas de cuero se construyeron con labor en el tapizado algo rudo, severísimo, más á propósito todavía que los guadamaciles cordobeses para soportar toda suerte de injurias, penetrando



Fig. 130. – Sillón y sillas que usó el rey D. Felipe II y que se conservan en el cuarto del Escorial en que murió este monarca (de fotografía)

ya el arte barroco más decidido en los muebles de esta suerte (fig. 133). No carecen, sin embargo, de cierto buen gusto las sillas á que aludimos. De ellas, como de los sillones, fabricáronse en diversas ciudades de España, aparte de Córdoba, que fué el centro de la industria, según lo asientan los eruditos barón Davillier y D. Juan Facundo Riaño. En Barcelona hubo curtidores sumamente diestros que hicieron guadamaciles de toda especie, monócromos unos, policromados y dorados otros, según la aplicación que se quería darles. Sin duda vendrían de Barcelona algunos frontales de cuero de Córdoba que se conservan en iglesias de Cataluña y de los que ha hecho mención el referido barón Davillier en la monografía que publicó sobre la materia, y que puso en castellano, comentándola, el no menos erudito D. Enrique Claudio Girbal.

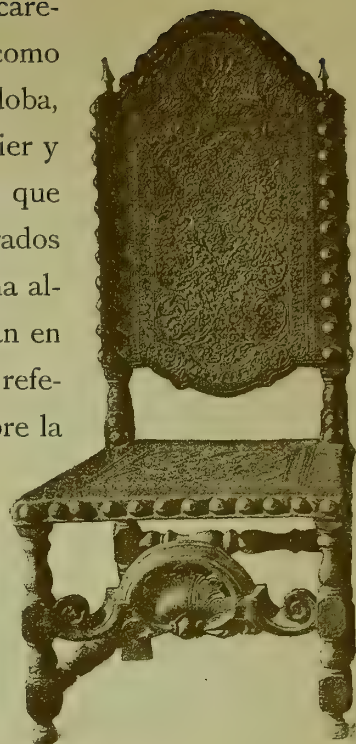


Fig. 131. – Silla de madera tallada con guadamacil, fines del siglo XVI (de fotografía)



Fig. 132. – Silla de madera con guadamacil, fines del siglo XVI (según fotografía)

En los mismos siglos XVI y XVII fueron comunes en España, y las hubo también en Francia y en otros países, las sillas con pies y respaldar labrados, de maderas oscuras – nogal, roble, encina, – muy altas de respaldo, al punto de que algunas se igualan en el particular con los sillones más altos (fig. 134). Tiene el respaldo en algunas, una faja angosta en el centro, tapizada de terciopelo, brocado ó brocatel ó simplemente de rejilla, correspondiendo siempre esta parte de la silla con el asiento. Ofrecen estos muebles marcada gravedad, y aunque sus esculturas suelen señalarse por lo toscas, no carecen en el total de cierta elegancia. Hay en en ellos algo de la tiesura portuguesa y castellana en los tiempos de los Felipes, é indudablemente los aposentos amueblados con sillas de la expresada clase debieron resultar apropiados para que en ellos lucieran las lujosas sayas con que cubrían el guardainfante las damas del reinado de los Felipes III y IV, que daban el tono en la moda. Traza muy parecida á las sillas que hemos descrito tenían otras, cuyos pies y respaldar eran lisos ó poco menos, con tapizado ó rejilla idénticos á los que se empleaban en las otras sillas más lujosas. No faltaban respaldares en los cuales el tejido con que aparecían cubiertos se hallaba adornado para mayor gala con bordaduras al sobrepuesto, más ó menos ricas y quizás también con motivos heráldicos sacados del escudo que usase el dueño.

Sin que dejen de encontrarse ejemplares en estos países, proceden con todo especialmente de las comarcas septentrionales, en particular de Holanda (fig. 135), las sillas todas de madera labrada, con pies rectos ó casi rectos y con respaldo en forma trapezoidal. En ellas hicieron alarde los maestros ebanistas holandeses y alemanes de su destreza en tallar la madera, llenándola de temas ornamentales variados, con ingenio que nunca se agota, y con cierto arte, sin alcanzar, empero, las alturas propiamente artísticas, ni siquiera en el género relativamente modesto en que se ocupa-

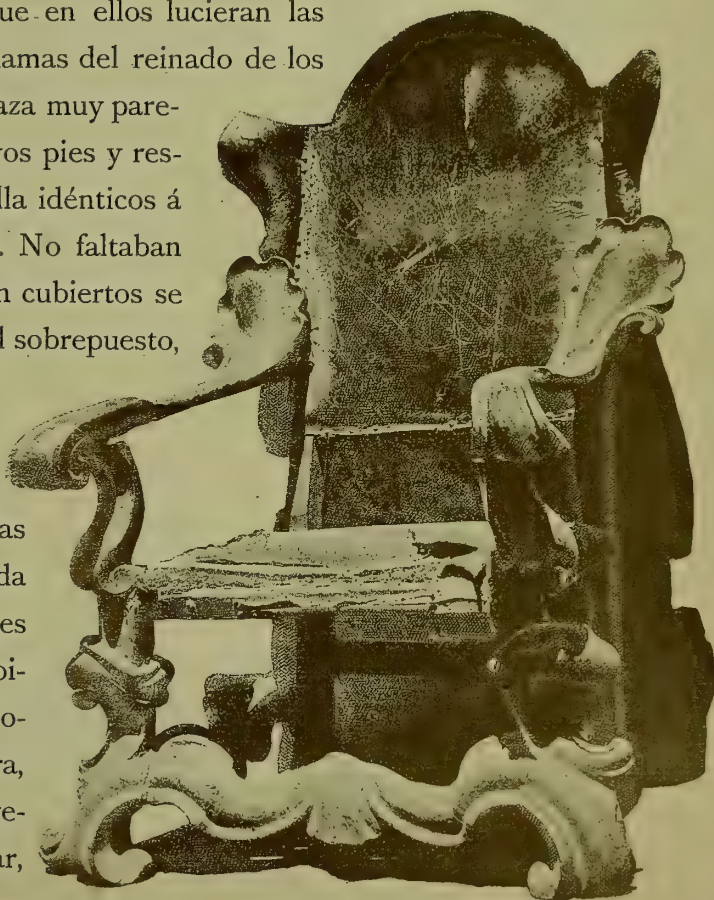


Fig. 133. – Sillón abarrocado, tapizado de cuero, que usó fray Antonio de Sotomayor. Museo provincial de Valladolid

ban. Las sillas de esta suerte son vistosas hasta cierto punto y pintorescas, mas acusan ya como cierta exageración barroca y están distantes de la suntuosidad y gravedad de las sillas tapizadas de cuero ó de terciopelo, estas últimas con rico fleco y suntuosos clavos de bronce. Fabricáronse en el Norte en cantidad prodigiosa, haciendo juego con armarios y mesas que allá se van con ellas en su estilo, y en todo lo cual apenas se encuentra rastro del arte exquisito que domina en las obras del Renacimiento en las naciones latinas (figs. 136 y 138). Es indisputable que el arte germánico en la escultura decorativa no reune la corrección de líneas ni el buen gusto que se advierte en las obras talladas en Italia y en España, lo propio en el período del Renacimiento que en los tiempos en que triunfó el barroquismo. Hay en el arte escultórico alemán cierta pesadez, en ocasiones no exenta de elegancia, conforme se advierte en las dos sillas del siglo XVII, que reproducimos sacándolas del Museo de Arte industrial de Berlín. Una de ellas, la que presenta el respaldo lleno por completo de labor de talla, tiene cierta gallardía y el mismo relieve de su ornamentación sirve á maravilla para que se produzcan en aquel trozo del mueble lindos efectos de claroscuro. En la otra silla, que va con la anterior en el grabado, el escultor tallista no disponía ya de espacio donde labrar la madera, porque todo queda lleno de temas y motivos variados, precursores del arte barroco, si no inspirados ya en él. Todo ello no se opone á que ambas sillas aparezcan ser suntuosas, teniendo también el conjunto cierta gravedad y nobleza. En algunas comarcas de Francia se fabricaron sillones y sillas parecidos, en determinados casos con excesiva prolijidad en los adornos, pero generalmente con gusto más depurado, con un instinto artístico que nuestros vecinos heredaron sin duda de los italianos que acudieron á dicho país en el reinado de Francisco I, cuando el Primaticio era como un soberano en aquella fastuosa corte.

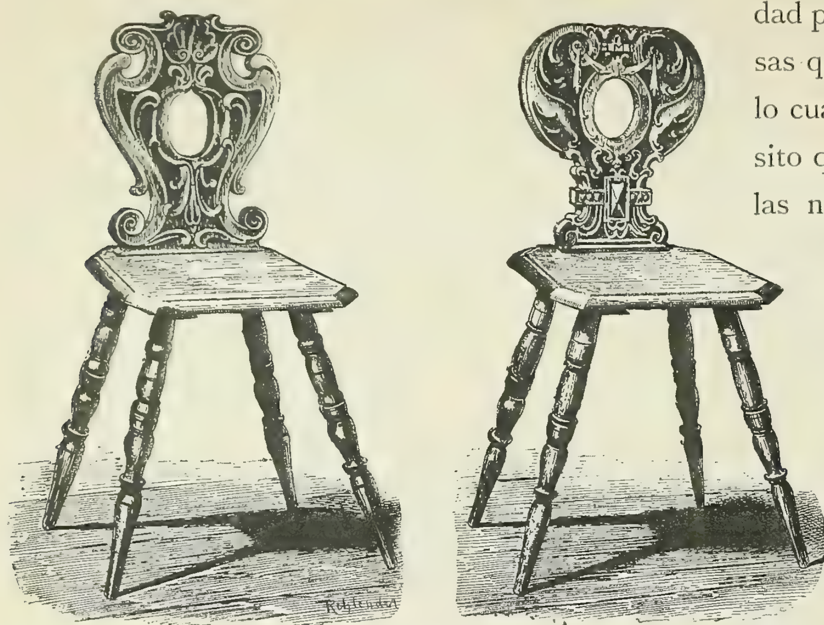


Fig. 134. – Sillas de campesinos holandeses, siglo XVII. Museo de Arte industrial de Berlín

Hicieron las mesas gran papel en el período que estudiamos. Contados ejemplares nos quedan de los tiempos góticos; mas no ocurre lo propio respecto de la época del Renacimiento, ya que en muchos museos y colecciones particulares existen mesas muy lindas labradas en los siglos XVI y XVII. En las de comienzos del XVI preside la severidad y el buen gusto de los buenos tiempos del Renacimiento; en las de mediados y fines del Renacimiento nos encontramos con manifestaciones barrocas que alteran la gravedad de sus líneas, siendo, empero, unas y otras muy elegantes y teniendo el carácter de época en gra-



Fig. 135. – Sillas de madera labrada, de procedencia germánica, principios del siglo XVII, en el Museo de Arte industrial de Berlín

dó superlativo. También la escultura triunfa en las mesas á que aludimos. Las que se fabricaron en Francia, en Lyón (fig. 139), en Dijón y en otros puntos, y las que fueron obra en España de sus más hábiles maestros carpinteros son de notar por la magnificencia y prolijidad de sus esculturas, que llenan los pies, los travesaños y la mesa propiamente tal.



Fig. 136. – Sillón tapizado de terciopelo, siglo XVI ó XVII, en el Museo de arte industrial de Berlín

Ocurre aquí, y viene á cuento recordar, lo que hemos dicho en otros capítulos. En los períodos en que florecen escuelas de tallistas é imagineros que llenan con sus creaciones las portadas y portadillas de iglesias y palacios, y labran soberbias sillerías de oro y ejecutan otros trabajos similares, irradia desde la arquitectura la luz sobre las artes suntuarias y en sus obras se notan primores semejantes á los que el arte del escultor y del decorador supieron poner en los paramentos de los edificios. Tal pasó en Francia, en los siglos XV y XVI, en los últimos años del primero y en gran parte del segundo, merced á la famosa escuela de Dijón que tanta celebridad ha adquirido por la Cartuja de la expresada ciudad, campo de sus mayores y más celebrados triunfos, principiando por los que alcanzó el maestro Claux Slutter, á quien se atribuye el celebradísimo pozo de aquel cenobio. Otro tanto ha de aplicarse á España, conforme lo hemos indicado en alguna otra ocasión, ya que era lógica la influencia en todas las manifestaciones escultóricas, desde las más altas á las más humildes, de artistas de tanto valer y facundia como los Gil de Siloe, Berruguete, Borgoña y otros á quienes hemos ya ensalzado y á quienes nunca concederemos en bastante grado el caluroso elogio que merecen. Las mesas ostentosas del Renacimiento se prestaban en gran manera para que en ellas pudieran hacer gala los tallistas de su ingenio en el componer y de su destreza en el ejecutar. Cabía en ellas, como lo demuestran diversos ejemplares que existen en poder de museos y de particulares, la figura humana, singularmente en la forma de atlantes y cariátides, la fauna representada por bichos más ó menos quiméricos, la flora sobre todo en ricos follajes y festones, y otros temas además, indicados todos para lucir su talento el artista que los proyectaba y labraba.

Esta magnificencia se desplegó con preferencia en el cuerpo de la mesa,



Fig. 137. – Sillón y mesa labrados en España, tapizado el primero de cuero y teniendo la segunda elegantes herrajes como refuerzo (reproducción fotográfica)



Fig. 138. – Sillón de madera tallada, tapizado de cuero, siglo XVI ó XVII, en el Museo de arte industrial de Berlín

donde se ponían motivos elegantes y de marcado relieve para que produjese mayor efecto que el resto aquella parte del mueble. En los pies se ven con frecuencia las esfinges ó grifos y bichos quiméricos variadísimos, á que hemos aludido, y que dan origen á un conjunto por todo extremo gracioso y rico. En el cuerpo de la mesa acudióse á los frisos mejor dibujados del Renacimiento, siendo excelentes por el tema decorativo y por la talla hecha con peregrina destreza. Con esto armonizaban los travesaños, algunos de los cuales cogían toda la longitud del mueble, esculturados en todas sus piezas y recordando el llamado *pie de puente* que hemos descrito al tratar de los contadores vargueños. Entre estas mesas, como en todo el mueblaje, según lo hemos dicho y repetido, se encontraban ejemplares muy lujosos y otros medianillos y aun modestos, según el boato de la persona que los encargase. Con ellas se usaban conjuntamente en los últimos años del 1500 y en la centuria inmediata las mesas sencillas, sin cajón, que ora se dedicaban al servicio común que prestaba aquel mueble, ora se empleaban para sostener contadores de concha y bronce ó de ébano y marfil, etc., etc., conforme lo hemos indicado en los párrafos destinados á tratar de esta última especie de muebles. Tenían estas mesas los pies algo oblicuos (fig. 137), en disposición al modo de lira, ó bien torneados, y los sujetaban herrajes vigorosos y sencillos que se unían en el centro y en los cuales se ponían algunos toques de oro para aumentar su importancia. Los muebles que hemos diseñado adornaban las estancias que aparecen pintadas en las citaciones puestas en los principios de este capítulo. En una sala ó cámara adornada con paños de Ras ó tapices de asuntos historiados, por lo general bíblicos, tratados con la grandiosidad que se descubre en los mejores ejemplares de la época; con alizares de guadamací ó guadamacil, ya monócromos, del solo color del cuero, lo cual fué poco frecuente, ya polícromos, con oro, plata y colores y dibujo espléndido á todas luces; con techo en artesonado, de roble ó nogal, con golpes muy contados de oro, y de color severo en consecuencia sobre toda ponderación; en un aposento, como el que describimos y de los que habría muchos en Madrid y en las principales poblaciones de España – y otro tanto decimos del extranjero – durante las centurias décimasexta y décimaséptima, hubieron de ser los muebles de madera tallada, los armarios de esta clase, las urnas ó cristaleras para guardar baratijas, los sillones y sillas de nogal tapizadas de cuero, ó de terciopelo ó de brocado, el natural complemento del ajuar y una de las cosas que pregonaban los humos de los dueños, su alcurnia y su posición en la sociedad de que formaban parte.

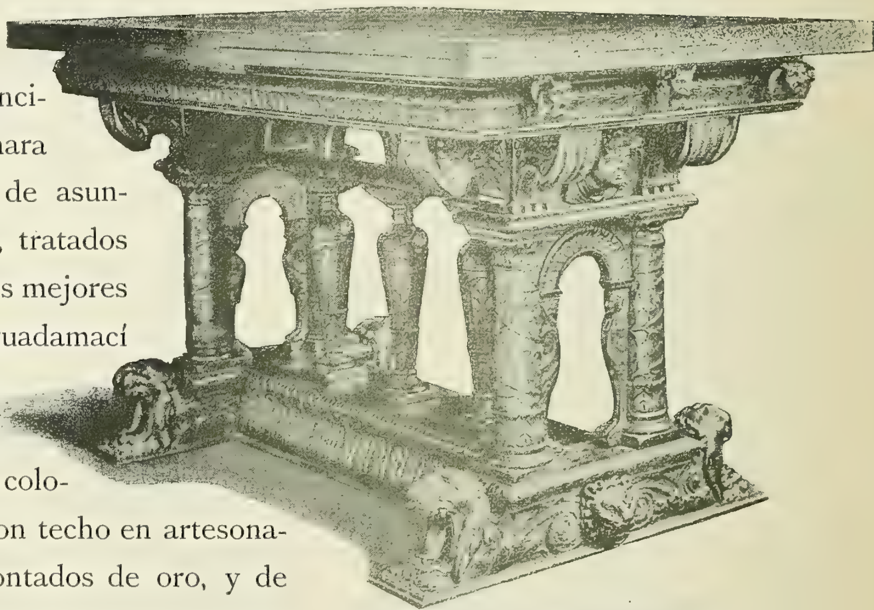
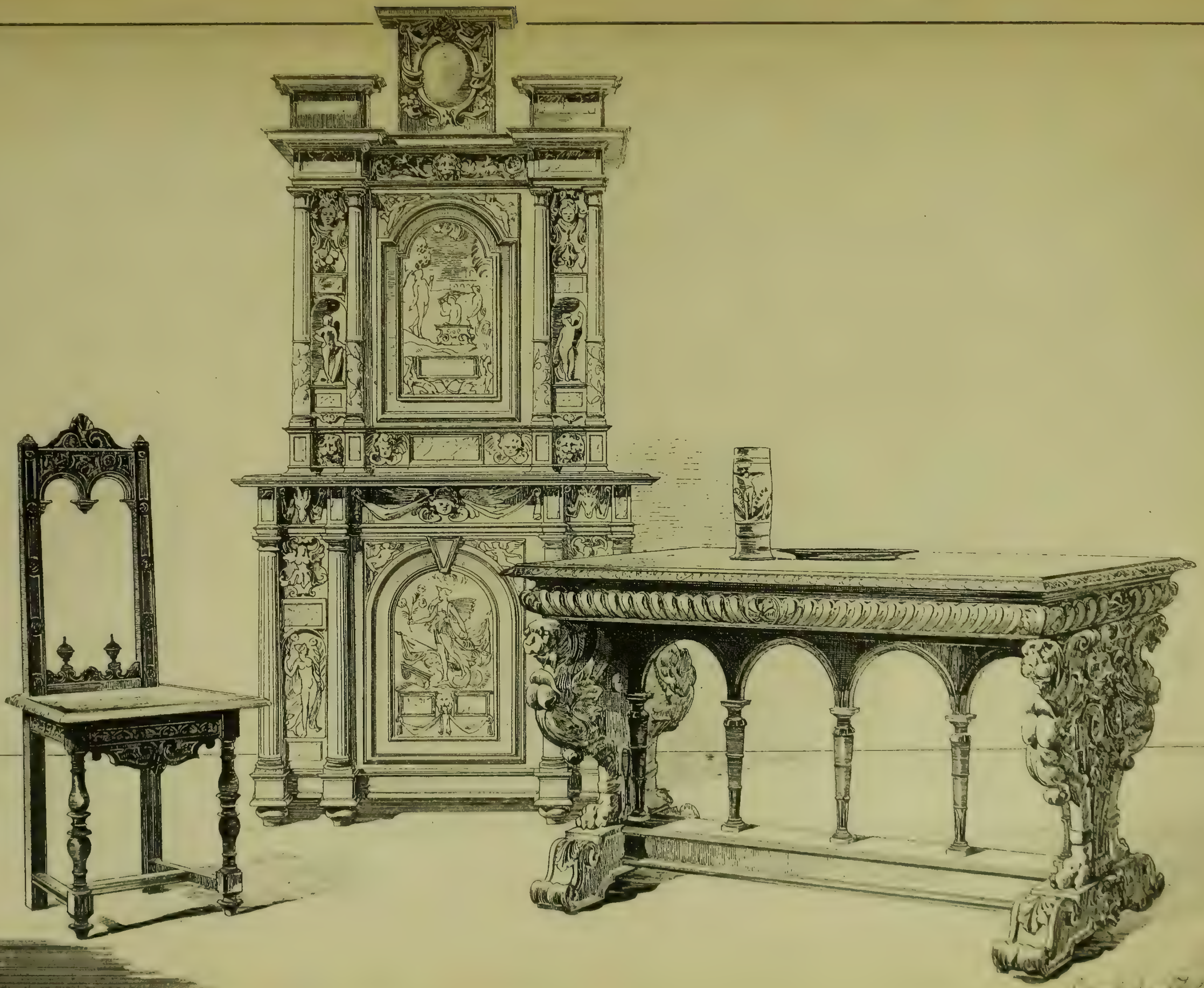


Fig. 139. - Mesa tallada del Renacimiento, de la escuela lionesa en Francia (según fotografía)



ESTILO ENRIQUE III.—MUEBLES FRANCESES

XIII

El mueble en el siglo xviii. – Luis XIV y Andrés Carlos Boulle. – Felipe Caffieri y Pedro Lepautre. – Cressent. – Los muebles contorneados de Luis XV. – El segundo Felipe Caffieri. – Afeminación de la época. – El arte en todo. – El barniz Martín. – Los ebanistas del reinado de Luis XVI. – Juan Enrique Riesener.

En la segunda mitad del siglo xviii el mueble, como el arte en general, experimentó un cambio notable. Desde la severidad de los Felipes de España pasó al fausto de Luis XIV para ir luego á la elegante afeminación de Luis XV. No se había sostenido nunca el mueble en la nación vecina dentro de los límites de severa magnificencia que tuvo en nuestra patria, porque ya los hábitos galantes de Francisco I y después más marcadamente los de Luis XIII, le habían impreso un carácter más galano, como lo habían impreso igualmente en todas las manifestaciones del arte (fig. 140.) La fábrica gigantea del Escorial parece como que en España hubiese influído en todos los órdenes de la inteligencia, sin que pueda llamarse excepción de este aserto el teatro castellano, ya que en él lo gallardo é ingenioso, lo picaresco y erótico iba envuelto siempre en la capa de la altivez típica en los hijosdalgo y aun en todas las gentes de la época. Cambió después España, mas lo hizo al influjo resuelto de las costumbres francesas, que ya durante el último sucesor de la casa de Austria se habían enseñoreado de la corte para triunfar después en toda la línea cuando ascendió al trono el deudo de Luis XIV, el primer Borbón Felipe V. Téngase en cuenta que por los mismos tiempos, según antes lo hemos indicado, el arte se transformó asimismo, apareciendo en él los atrevimientos del barroquismo, sus concepciones tan originales y pintorescas como á veces poco razonadas, su afán de originalidad en todos conceptos, que le condujo á las invenciones más espontáneas, gallardas y felices, como á los dislates más monstruosos y más reñidos con el buen gusto (fig. 141). De estas vicisitudes participó el mueble, como es de suponer, puesto que según lo hemos dicho en otras ocasiones, de la arquitectura saca la savia fundamental y de ella es obligado complemento.



Fig. 140. – Credencia en nogal tallado, obra francesa de últimos del Renacimiento, en el *Mobilier national* (de fotografía)

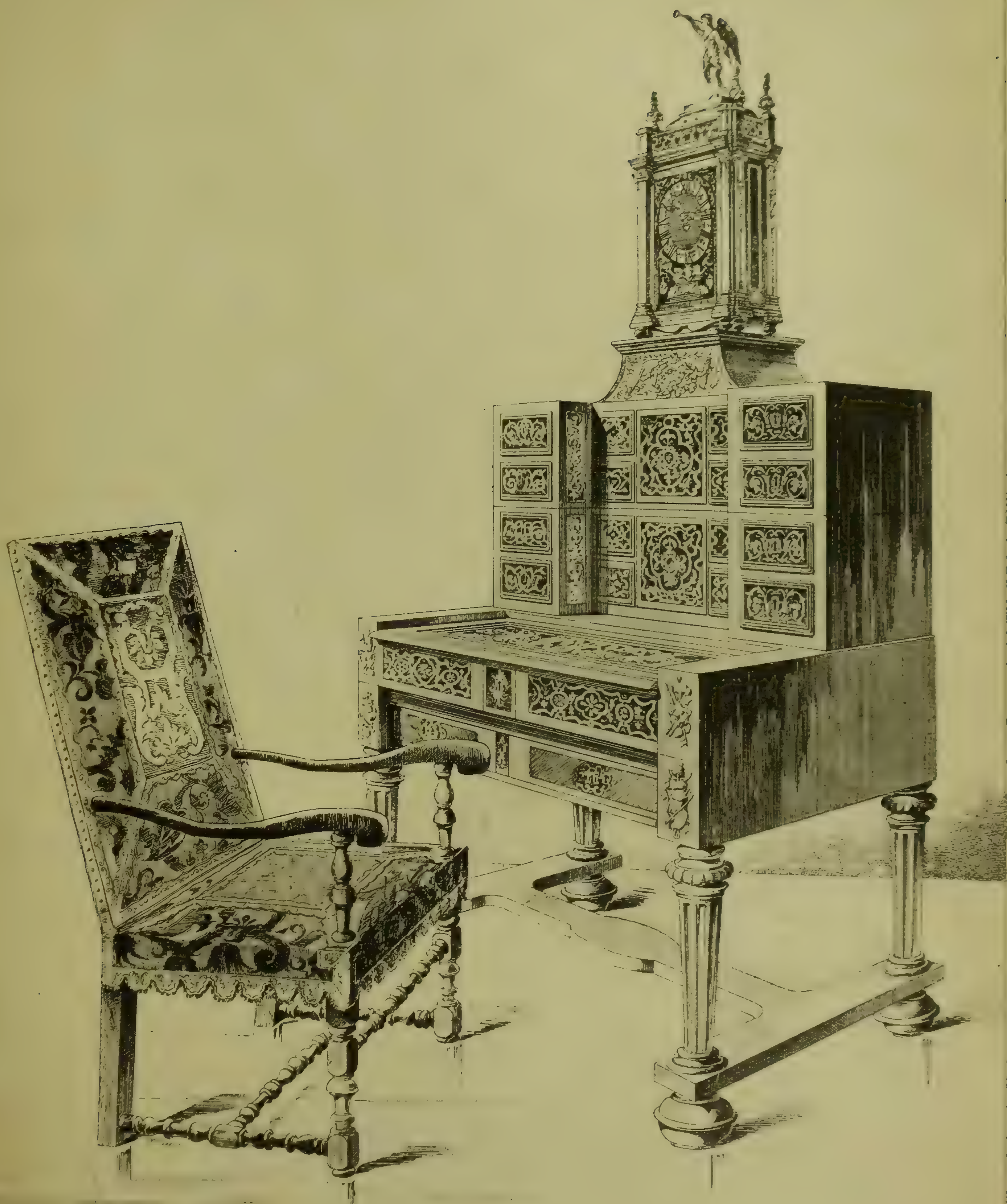
Hemos visto que en los contadores ó bufetillos se hizo aplicación de piezas de bronce. Lo que en ellos no pasaba de tímido ensayo, podríamos decir, se convirtió en sistema en los muebles fabricados en Francia en los reinados de Luis XIII y XIV, en la segunda mitad del siglo xvii y comienzos del xviii. El mueble adornado con colores ó bronces cincelados es de transición entre el de madera tallada, que se tenía por demasiado severo, y el de Boulle que en el reinado de Luis XIV hizo alarde de su espléndida elegancia. Los ebanistas quisieron quitar al nogal y al ébano el aspecto de tristeza ordinario en estas maderas, y por esto acudieron al bronce cincelado y dorado, elemento poderoso para dar al mueblaje un aire alegre y animado. Marcos con mascarones,

hojarasca y palmetas para encuadrar el plafonado, molduras llenas de finísima ornamentación, bajos relieves alegóricos ó mitológicos, figuritas colocados en distintas partes se combinaron, conforme lo hace notar M. Alberto Jacquemart, con las formas de los escritorios, mesas y sillones, sencillas al principio, más tormentosas después de día en día, formas que desde el reinado de Luis XIII conducen insensiblemente á las exageraciones de la Regencia. Este cambio de trabajo coincide igualmente, según observación atinada del mismo autor que acabamos de citar, con una modificación radical en el mueblaje que se entra por una nueva vía. Los muebles de nogal ó ébano con aplicaciones de bronce no se limitan al contador y al armario, sino que aparecen en los escritorios de diversas formas, en las bibliotecas y armarios monumentales, en las cómodas con cajones, en las rinconeras, aparte de las mesas de distintos tamaños y de mayor ó menor suntuosidad, según su destino. *Bout de bureau* llaman los franceses á un pequeño escritorio y casi diríamos bufetillo, uno de los ejemplares típicos de la ebanistería con aplicación del bronce cincelado. Pertenece á M. Gustavo de Rothschild un mueble de esta especie que figuró en la Exposición á beneficio de los alsacianos y loreneses verificada en París. El cuerpo inferior es rectangular, abriéndose por los lados y teniendo al frente un trofeo de instrumentos de música sujeto por lazos de cinta, y á los lados mascarones, palmetas y hojas de acanto en bronce dorado. Hay en el mueble un cuerpo superior, más estrecho por lo alto y con dos puertas adornadas de máscaras coronadas de palmas, haciendo oficio de consola el espacio abierto de esta parte del escritorio. Lo corona un bronce alegórico, mitad dorado, mitad pintado, de una patina oscura, y en el cual sobre un grupo de nubes se ve un globo alado, cubierto á medias por un velo y rodeado por una serpiente. Este globo es un reloj que tiene las horas marcadas, señalándolas un genio, mientras otro genio, con los atributos de las ciencias y sentado en las nubes, escribe en un libro que él mismo sostiene.



Fig. 141. – Parte de la sacristía de la Cartuja de Granada, como tipo de estilo barroco (reproducción fotográfica)

El más célebre ebanista que contó Francia durante el reinado de Luis XIV fué indudablemente Andrés Carlos Boulle, cuya originalidad en los muebles que hizo dió origen á un estilo que lleva su nombre. Boulle era á la vez arquitecto, pintor, escultor, ebanista, dibujante de cifras y «maestro ordinario de los sellos del rey;» talento complexo, en una palabra, y por ende apropiadísimo á las exigencias del mueblaje. Hábil modelador aplicaba en sus muebles bronces dorados, cuyo aspecto recordaba las obras de Coysevox y de Coustou. Estos adornos sobresalían en un fondo de concha oscura incrustada con arabescos de cobre, cuya belleza y originalidad no han sido sobrepujadas. La composición es correcta; todas las partes proporcionadas, apareciendo en el conjunto de las líneas la mayor armonía. Con todo hace notar muy á cuento un arqueólogo francés que los muebles de Boulle tienen más



MUEBLES

ESTILO LUIS XIII.—PAPELERA Y SILLÓN (LABOR FRANCESA)

el carácter de muebles de aparato que de utilidad directa y de aplicación práctica. Comenzó Boulle dedicándose á la taracea de madera, ocupóse luego en la especialidad que antes hemos descrito, movido tal vez por las fastuosas composiciones de Lebrun, y en este período ejecutó sus mejores trabajos, concluyendo por adoptar el estilo, lleno de fantasía, de Berain, eco del estilo rafaelesco, poniendo entonces grotescos y figuras cómicas y mitológicas sobre un fondo de concha oscura. Fueron en gran número los ebanistas que le imitaron, mas dicen los conocedores que ninguno le igualó y que es cosa relativamente fácil distinguir un mueble de Boulle entre los que hicieron sus imitadores y competidores. En la galería de Apolo del Museo del Louvre y en el *Mobilier national* (fig. 142) figuran varios muebles magníficos del citado ebanista, y en la galería de la Biblioteca Mazarina, en París, se encuentran las cómodas que se juzgan ser la expresión más cabal del talento de Boulle. Los soportes de estos muebles se hallan formados por cuatro esfinges aladas, en bronce dorado, que rematan en garras de león. El cuerpo de cada cómoda tiene dos cajones reentrantes con anillas cinceladas, apoyándose en un pie en hélice. Los plafones de los cajones van revestidos de una severa taracea de concha negra con arabescos de cobre finamente cincelados. Existen ricos muebles de Boulle en Hamilton Palace, en el castillo de Windsor, en la colección de sir Ricardo Wallace y los había en las colecciones del castillo de San Donato, del príncipe Demidoff, que tantas preciosidades contenían y que se vendieron en pública subasta. El mueblaje de la galería de Apolo en el Louvre, á que antes hemos aludido, constituye una serie, dispuesta al azar, de obras de Boulle. «Hay allí – dice Champeaux – las diferentes formas que salieron de sus talleres, comprendiendo armarios bajos con tres hojas y las estaciones figuradas en su parte plana; otros armarios con dos hojas decoradas con figuras alegóricas y geniecillos que sostienen atributos; contadores sin sus consolas, con dobles y triples pliastras, sobre las cuales y entre doble línea de cajones se halla colocada la estatua ecuestre de Luis XIV en traje heroico y llevando la maza con que aplastó á sus enemigos; y por fin, el medallón con el retrato del rey entre trofeos y coronando un plafón rectangular decorado con taracea de madera ó con incrustaciones de cobre y estaño sobre fondo de ébano.»



Fig. 142. – Armario de Boulle, en taracea de madera, época de Luis XIV, en el *Mobilier national*, París (reproducción fotográfica)

Las primeras noticias que se tienen de Boulle no van más allá del año 1672. En breves años se hizo famoso, merced en parte principal á la protección de Luis XIV y de su corte. Ganó cantidades fabulosas, pero vivió entrampado siempre, aumentando su apurada situación el incendio de su taller, ocurrido el 30 de agosto de 1720, que le acarreó pérdidas, según manifestación suya, por 383.780 libras. Trabajó también para las cortes extranjeras, leyéndose en los papeles de Roberto de Cotte, conservados en la Biblioteca nacional de París, que aquel arquitecto le encargó en 1713 un escritorio y cómodas para el palacio del Buen Retiro que estaba construyendo por encargo del rey de España. En 1732 murió Boulle en su habitación del Louvre, contando la edad de noventa años.

En la misma época en que florecía el ebanista de quien acabamos de hablar, se hacían famosos en París Felipe Caffieri y Pedro Lepautre, ambos en el concepto de escultores ó tallistas de muebles y el segundo por preciosísimos grabados en la misma especialidad. Talló Caffieri muebles de distintas clases, así como también puertas y marcos para pinturas, que eran en seguida primorosamente dorados, dan-

do á conocer en esta labor artística una delicadeza y abundancia de concepto y un primor de ejecución que explican que fuesen tan solicitados sus trabajos. Todo lo de Caffieri lleva impreso el sello de la elegancia y de una distinción aristocrática. Por su inventiva, sin duda, se le llamó á Dunkerque para que compusiera é hiciera las popas de los navíos, y allí se estuvo hasta 1714 en que regresó á París, donde murió en 1716, á los ochenta años. En el mueblaje de los palacios de Versailles y de las Tullerías se contaban muchos ejemplares debidos á Caffieri. Lepautre, escultor, conforme hemos dicho, y además arquitecto, ejerció influencia en sus contemporáneos, principalmente por los grabados que publicó.

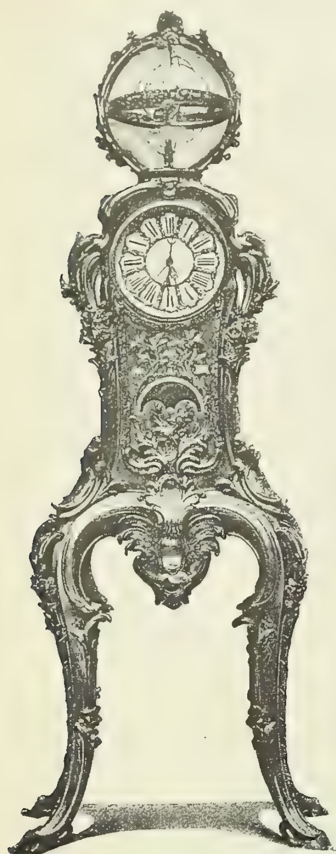
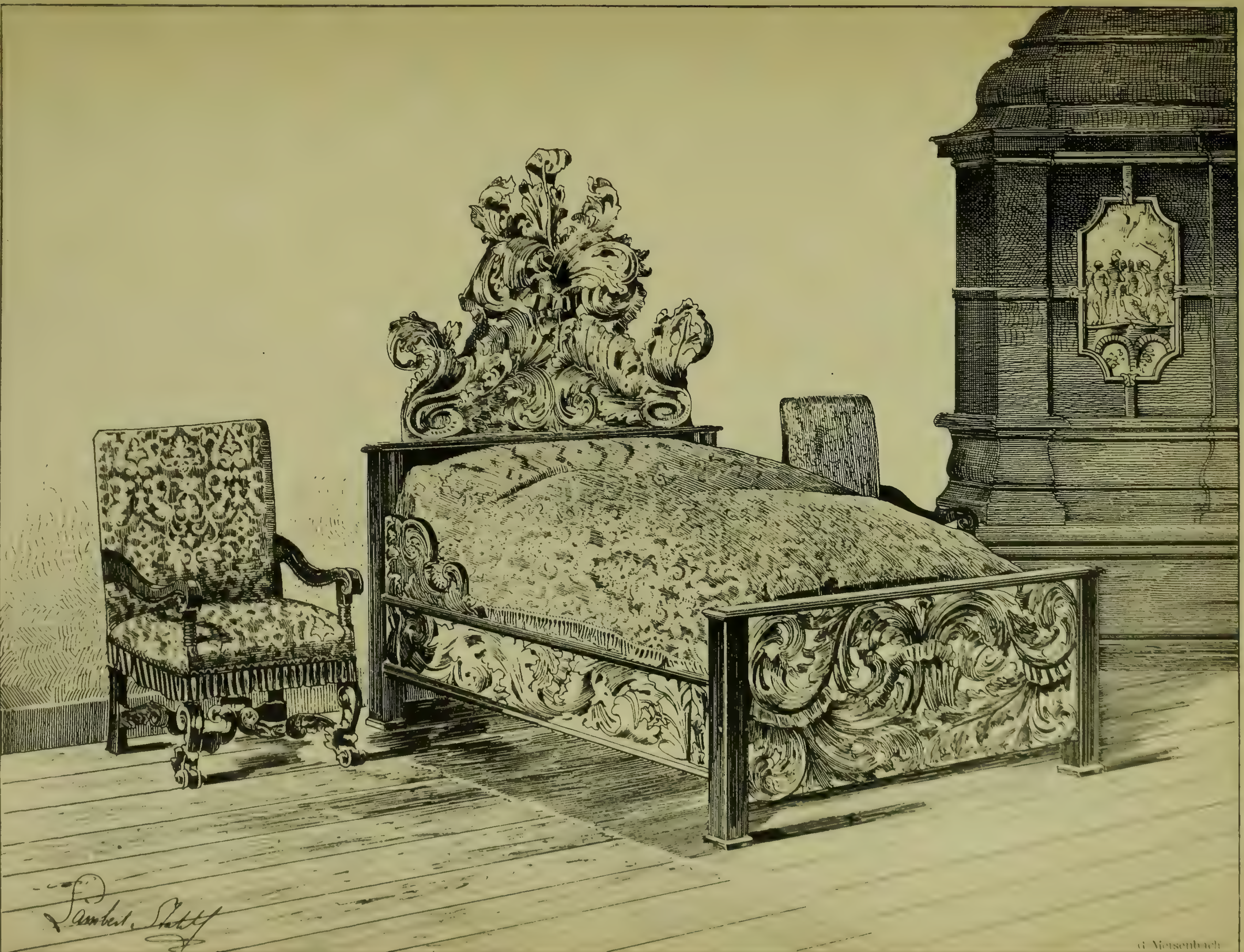


Fig. 143. – Reloj astronómico en bronce dorado, época de Luis XV; en el *Mobilier national*, París (de fotografía)

En los últimos años del reinado de Luis XIV se advierte otro cambio en el gusto por lo que se refiere al mueblaje. Desdéñanse entonces por sobrado severos los muebles de ébano y bronce, y ni siquiera son tenidos en aprecio los de concha con bronce é incrustaciones de metal. Se quiere alguna cosa más fina, más afeminada, y la moda se vuelve á la marquetería de madera de entonaciones suaves, al modo de ciertos *intarsiatori* italianos. El palo rosa y el amaranto privan entonces porque se hallan en armonía con los gustos refinados del tiempo, y el mueblaje coquetón de la época de la Regencia parece inspirado en las pinturas de Watteau, el artista que sacaba en sus cuadros, disfrazadas de pastoras, á las mujeres galantes de sus días. Coincide con este cambio la aparición de los muebles fabricados por Carlos Cressent, en los cuales semeja que la ebanistería desempeñe papel secundario, exclusivamente destinado á hacer brillar la riqueza y la elegancia de los bronces. De Cressent puede decirse que fué un maestro fundidor antes que otra cosa. Sus muebles reunen perfección suma y en no pocos de ellos puso bajos relieves que sacó de las composiciones de Gillot, grabador célebre y que tuvo extraordinaria influencia entre los artistas. Parece que Cressent fué el primero que puso á la moda las cómodas llamadas á la Regencia, á la Chartres, á la Delfina que se encuentran citadas en los catálogos de la época. Entre las magníficas obras que pertenecen á su estilo es digna de mención especialísima la cómoda para medallas, perteneciente al rey Luis XV y que ahora se guarda en el gabinete de medallas de la Biblioteca nacional en París. Es un trabajo regio, suntuoso, artístico, más elegante que los de Boulle. Cómoda lo hemos llamado porque presenta esta forma en su cuerpo, sostenido por pies de bronce macizo que rematan en cabezas de carnero. La línea dominante es panzuda ligeramente, estando la superficie dividida y encuadrada por los adornos barrocos propios del estilo que se ha llamado de Luis XV, adornos que se enlazan con festones y lazos dibujados con arte exquisitísimo. De los festones penden cuatro medallones que ocupan el centro de cada espacio y en los que hay niños montados en cabras y divinidades mitológicas que aparecen sobre un fondo azul. El amaranto es la madera empleada en ella y su entonación tranquila se armoniza bellamente con el oro, de un matiz suavísimo, parte por haberlo tenido desde el principio, parte por habérselo dado la patina de los años, y asimismo con el hermoso fondo azul de los medallones. Este mueble, aunque ofrezca el estilo y el carácter de las obras de Cressent, no se tiene por trabajo suyo, sino de un tal Gaudreau, ebanista también y que sabría imitarle.

A mediados del reinado de Luis XV fué Justo Aurelio Meissonnier quien hizo los dibujos y marcó el gusto y el estilo para las obras de decoración y mueblaje destinadas á la corte y á los grandes señores franceses. Jaime Caffieri, el quinto hijo de Felipe Caffieri, que trabajó para Luis XIV, tradujo como nadie los proyectos de Meissonnier, acreditándose de artista hábil y elegante, más distinguido que Cressent. En Bellevue utilizó su talento Mme. de Pompadour. Sir Ricardo Wallace posee una soberbia cómoda de Jaime Caffieri, adornada con preciosas aplicaciones de bronce, de carácter barroco, mueble en que toda-



PRINCIPIOS DEL SIGLO XVIII.—CAMA Y SILLÓN (LABOR AUSTRIACA)

vía se nota en el conjunto la magnificencia peculiar á la época de Luis XIV con el movimiento y la gallardía en las líneas que caracterizan la de Luis XV. Hizo Caffieri muebles diversos, lo propio que relojes, guarniciones de chimeneas, etc. En 1742 se le encargó un trabajo artístico muy importante, que fué enviado por Luis XV como presente al Gran Señor el Sultán de Constantinopla. Labró también con tal objeto los marcos en bronce dorado de dos grandes espejos, coronados por los atributos del imperio otomano, trofeos de armas y representaciones de las riquezas del mar. Acompañaban á los espejos una alacena con adornos de bronce dorado y un grande armario de madera de las Indias, con flores de taracea y bronces también, que sin duda labró el propio Caffieri. En Versailles existe una caja de reloj (fig. 143) que el rey Luis XV encargó á Jaime Caffieri y para la que se asoció á su hijo Felipe, que le reemplazó después como fundidor y cincelador del monarca. La caja en cuestión ofrece en la forma un aspecto extraño por su exageración barroca, mas la fundición y cincelado de los adornos son admirables. El príncipe Ricardo de Metternich posee un escritorio de Caffieri que es una verdadera maravilla en su especialidad y una imagen fiel de la sociedad frívola y galante, que en medio de sus devaneos y locuras, supo proteger al arte y á los artistas, dando origen á obras encantadoras en todos los ramos. Es imposible nada más coquetón, ni más rico, ni más aristocrático que el escritorio de que hablamos. La cara principal, en el cuerpo bajo, que es á modo de mesa, va sostenida por dos pies dispuestos en forma de consola, ocupando el centro una figura de mujer, de medio cuerpo, que sale de un gracioso medallón barroco. Figuras de niños decoran los ángulos, de donde salen finas guirnaldas de flores. Al extremo opuesto de la consola hay la papelera que simula un peñasco – recurso muy usado por los dibujantes y artistas del tiempo, – en el que aparecen diversos personajes mitológicos, teniendo la traza de esta parte del mueble la misma donosura que se advierte en todo lo restante. Con este escritorio nos encontramos ya en pleno estilo Luis XV.

Es innegable que imperó la licencia en el arte durante este reinado y que ciñéndonos al mueble hubo en él verdadero derroche de originalidad, más ó menos afortunada, y de lujo en la ornamentación. La línea recta quedó proscrita, imperando por lo contrario la línea curva. Los muebles panzudos aparecieron por doquiera recargados de bronces, bellamente cincelados, contorneados hasta la exageración más pronunciada, verdaderas vegetaciones en metal, *chicorées*, como dicen los franceses, por lo tanto del más decidido barroquismo (fig. 144). En todo esto, empero, había tal caudal de ingenio, de arte y de habilidad; resultaba y resulta todo en los mejores ejemplares tan simpático; se halla tan apropiado, conforme lo hemos indicado anteriormente, á los gustos, á las costumbres, á la hermosa afeminación del tiempo, que se hace imposible proscribir los muebles Luis XV, antes al contrario, han de aplaudirse y de encarecerse como modelos de riqueza, de distinción y de elegancia y como verdaderos prodigios de inventiva, y en los pormenores maravillas verdaderas de arte exquisitísimo. No hay que decir cuánto concordaba este mueblaje con el estilo arquitectónico de la época. En las salas y camarines que sustituyeron entonces á los salones, en los lujosos dormitorios, en las reducidas estancias que se pusieron á la moda resultaban apropiadísimos, para alhajarlas, aquellos muebles coquetones que se armonizaban bellamente con los tapices de los Gobelinos, con las pinturas de Boucher y con todos los elementos de decoración entonces en uso. En los ángulos de aquellas estancias acrecentaban el aire elegante del conjunto las rinconeras y los pequeños armarios, que se llenaban de preciosas porcelanas de Sevres y de Sajonia y también de la China



Fig. 144.-Consola del castillo de Bercy, época de Luis XV, *Mobilier national* (de fotografía)

y del Japón en algunas moradas. Allá también hacían excelente figura las cómodas de que hemos hablado, los escritorios lujosos sobre toda ponderación (fig. 145), las mesitas y los *bonheur du jour*, mueblecillo monísimo, especie de contador femenino, muy empleado en los reinados de ambos Luises XV y XVI. Lo lindo, lo bonito privaba en todas partes: la afeminación, como hemos dicho y repetimos, dominaba en todo, una afeminación artística en verdad, formada por todas las elegancias y por todos los primores. En todo se advertía este carácter. Oigamos lo que el padre Coloma, en su obra *Retratos de antaño*, documentada en cada una de sus páginas y de sus párrafos, dice del lujo que entonces se desplegaba en las mesas.

«El lujo en la mesa – escribe – era en aquel tiempo portentoso y dábale mayor realce en semejantes días (los de comida de gala de la real familia de Francia) el ponerse de manifiesto en grandes aparadores las ricas vajillas de oro y plata de la corona, porque la comodidad las había ya relegado en aquella época, sustituyéndolas con porcelanas de Sevres, de China y de Sajonia. Formaban los centros en la mesa verdaderos muestrarios de objetos de arte que la cubrían casi toda, entrelazándose con flores y primorosos dibujos hechos en el mantel, con arena, azúcar y miga de pan coloreada. Un tal Carade, famoso maestro en este arte, presentó en la mesa del príncipe de Condé, en Chantilly, un paisaje nevado, cuyo hielo, hecho de azúcar, se derretía poco á poco durante la comida con el calor natural, viéndose entonces deshelarse los ríos, reverdecer los árboles, abrirse las flores y suceder al invierno la primavera.»

En medio de todas las exageraciones de la época, por entre el afán de originalidad que llevaba á veces á lo extravagante, el arte se abría paso y se encuentra por lo tanto en las mejores obras de los artistas y artífices de entonces. Meissonnier, á quien hemos citado antes, se lanzó á todos los atrevimientos, y con el bronce y el cobre cinceló los adornos más exagerados, con valentía empero y con grandiosidad en la línea. En los trabajos de Caffieri y de Cressent admiran las delicadezas de buril y la sin par donosura de todos los motivos, tormentosos con todo, movidos hasta el último punto. Las formas contorneadas, el ultra-barroquismo que imperó durante el reinado de Luis XV, cede en los últimos años de él, y el mueble, como la decoración en general, adquiere apariencias más tranquilas y regulares, según lo hace notar muy á cuento Alberto Jacquemart, quien añade que Mme. Pompadour no fué extraña á este estilo que se llamó de la Reina, acabando María Antonieta la reforma más ó menos iniciada ó siquiera amparada por la favorita. Constituyen un elemento lindísimo de ornamentación en los muebles Luis XV las pinturas que se encuentran en las cómodas, rinconeras, escritorios, camas, biombos, etc., etc., y en lo cual no desdeñaron ocuparse maestros pintores por muchos conceptos insignes. Son un encanto para la vista los muebles de este género con las ricas aplicaciones en bronce dorado ó en la misma madera también dorada y en los espacios que dejan los plafones mayores elegantes composiciones, por lo regular con pocas figuras, predominando el desnudo, escenas mitológicas ó alegóricas, casi todas referentes al amor y al himeneo, ó á veces cuadros pastorales, llenos de pastores de convención, almibarados, rosados, según los hay igualmente en los lienzos de Boucher y de Vanloo. Andan revueltos con las composiciones que indicamos los geniecillos y los amorcillos, dibujados con facilidad portentosa, con gallardía en las líneas y realzados además con un colorido en conjunto dorado,

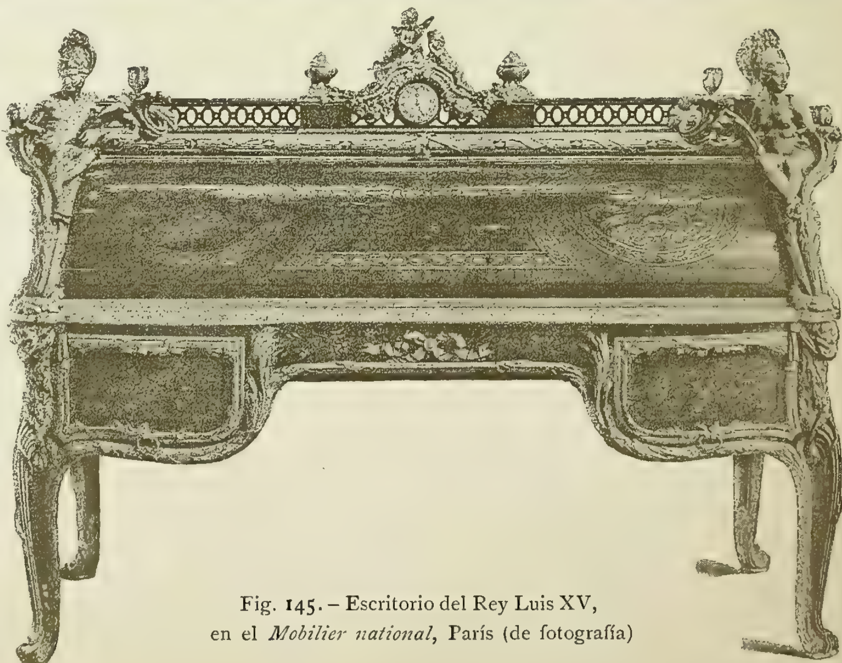
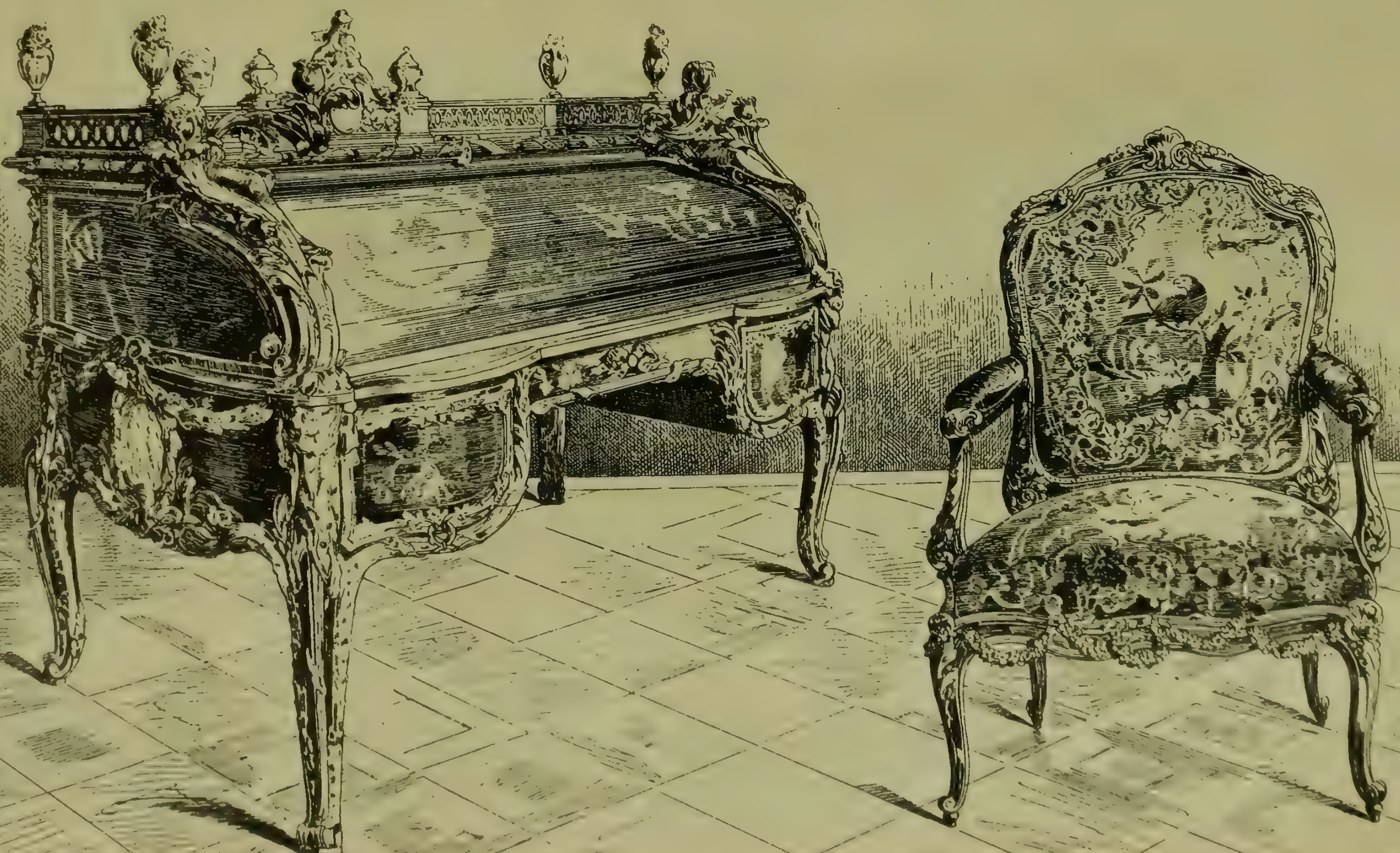


Fig. 145. – Escritorio del Rey Luis XV, en el *Mobilier national*, París (de fotografía)



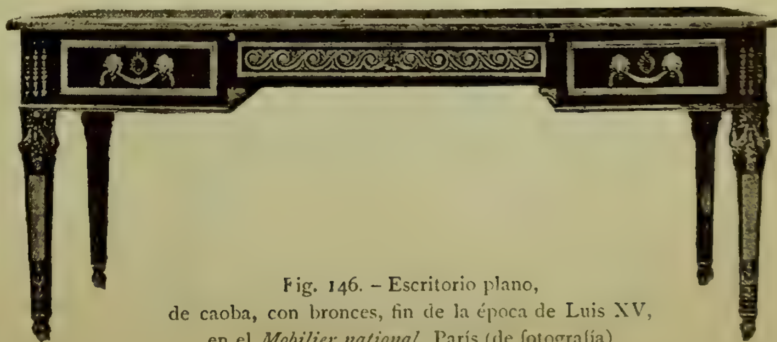
MUEBLES

ESTILO LUIS XV (1715-1774).—MESA DE ESCRIBIR Y SILLÓN (ESCUELA FRANCESA)

transparente por razón de los procedimientos que se empleaban para ejecutar estas pinturas. ¡Cómo se armonizan estos muebles con los camarines suntuosos construídos en el reinado de Luis XV! ¡Qué fondo tan apropiado dan unos y otros para aquellas esbeltas damas vestidas á lo Watteau, con el plegado del raso extendiéndose en una suave curva desde los torneados hombros hasta arrastrar buena pieza por el suelo! ¡Qué mueblaje tan adrede hecho para aquellos galanes de casacón y espadín, tan perfilados en todo cuanto llevaban, en todo cuanto hacían y en todo cuanto decían!

Prevaleció en gran modo por estos tiempos la afición á las cosas chinas y japonesas, singularmente á los muebles de laca, bufetillos, biombos, cajitas, etc. Tienen estos muebles formas muy simples en la disposición general y todo su atractivo se cifra en el decorado. La laca del Japón, preparada técnicamente con suma habilidad y por medio de repetidas capas á largos intervalos, ofrece asombrosa consistencia y resiste, por ende, en gran manera á toda clase de agentes destructores. Los muebles de laca del Japón y de la China presentaban y presentan aún hogaño el fondo encarnado, negro, castaño oscuro y sobre él flores y ramaje, pájaros y también figuras y paisaje de oro y colores, según la mayor ó menor riqueza del mueble. Para librar á Francia del tributo que por tal concepto pagaba al extremo Oriente, se creó durante el siglo XVIII una rama especial del arte y de la industria. Consistió ésta en el barniz descubierto por el pintor Martín, quien propiamente no lo inventó, sino que lo perfeccionó solamente, puesto que desde los primeros años de Luis XIV se habían hecho ya tentativas para imitar los barnices del Japón. Los inventarios redactados á la muerte del citado monarca, describen muebles enriquecidos con lacas, algunos de los cuales bien puede creerse que se habrían fabricado en Francia, siendo los demás importados del Oriente. Varios artistas habían hecho aplicaciones de barnices, al modo de las que se ven en los lindísimos clavicordios Luis XIV, de imponderable efecto decorativo. De todos modos Martín, ó mejor dicho los Martín, perfeccionaron el barniz laca y le imprimieron el desarrollo que adquirió en su época. Simón Esteban Martín obtuvo permiso ó privilegio para fabricar por término de veinte años toda clase de trabajos en relieve de la China y del Japón. Expidiéronse estos permisos en 27 de noviembre de 1730 y 18 de febrero de 1744. Aplicó primero el barniz á carrozas y sillas de manos, adquiriendo muy pronto boga inaudita y extendiéndolo luego á toda suerte de mueblaje. En las sillas de manos, que bien pueden colocarse entre los muebles, desplegó ya Martín peregrina inventiva. Su barniz sirvió á maravilla para hacer resaltar las coquetonas, elegantes y finísimas pinturas que se encuentran en las sillas de manos Luis XV, verdaderos modelos de elegancia y donosura. Entre los individuos de la familia Martín que se distinguieron por esta especialidad, debe hacerse particular mención de Roberto Martín, quien nació en 1706 y murió en 1765.

«La verdadera originalidad de Roberto Martín – dice Champeaux en *Le meuble* – se funda, no en haber repetido servilmente las lacas orientales, sino en haber sabido hacer resaltar sus ornamentos y sus pinturas sobre aquellos fondos escarchados de oro, que tanta brillantez imprimen á las cajas y á los utensilios del Japón. Los asuntos que pintaba consistían de ordinario en pastorales, escenas galantes ó alegorías mitológicas, rodeadas de una orla, que las encuadra y sobre la que corren festones de flores. El fondo está formado por un campo de venturina, azul lápiz ó verde esmeralda, espolvoreado de oro, que atenúa la crudeza de los tonos. En los plafones de las carrozas y de las sillas de manos aparece en todo su esplendor el arte de los Martín. El mejor ejemplo que de esto podemos citar, lo tenemos en el gran coche de gala, con el fondo adornado de figuras campestres y de guirnaldas de flores sobre un fondo verde de venturina, ejemplar que se cuenta entre las colecciones del Museo de Cluny. Esta carroza, que no ha sufrido ningún retoque, es de fabricación francesa, aun cuando fue-


Fig. 146. – Escritorio plano, de caoba, con bronces, fin de la época de Luis XV, en el *Mobilier national*, París (de fotografía)

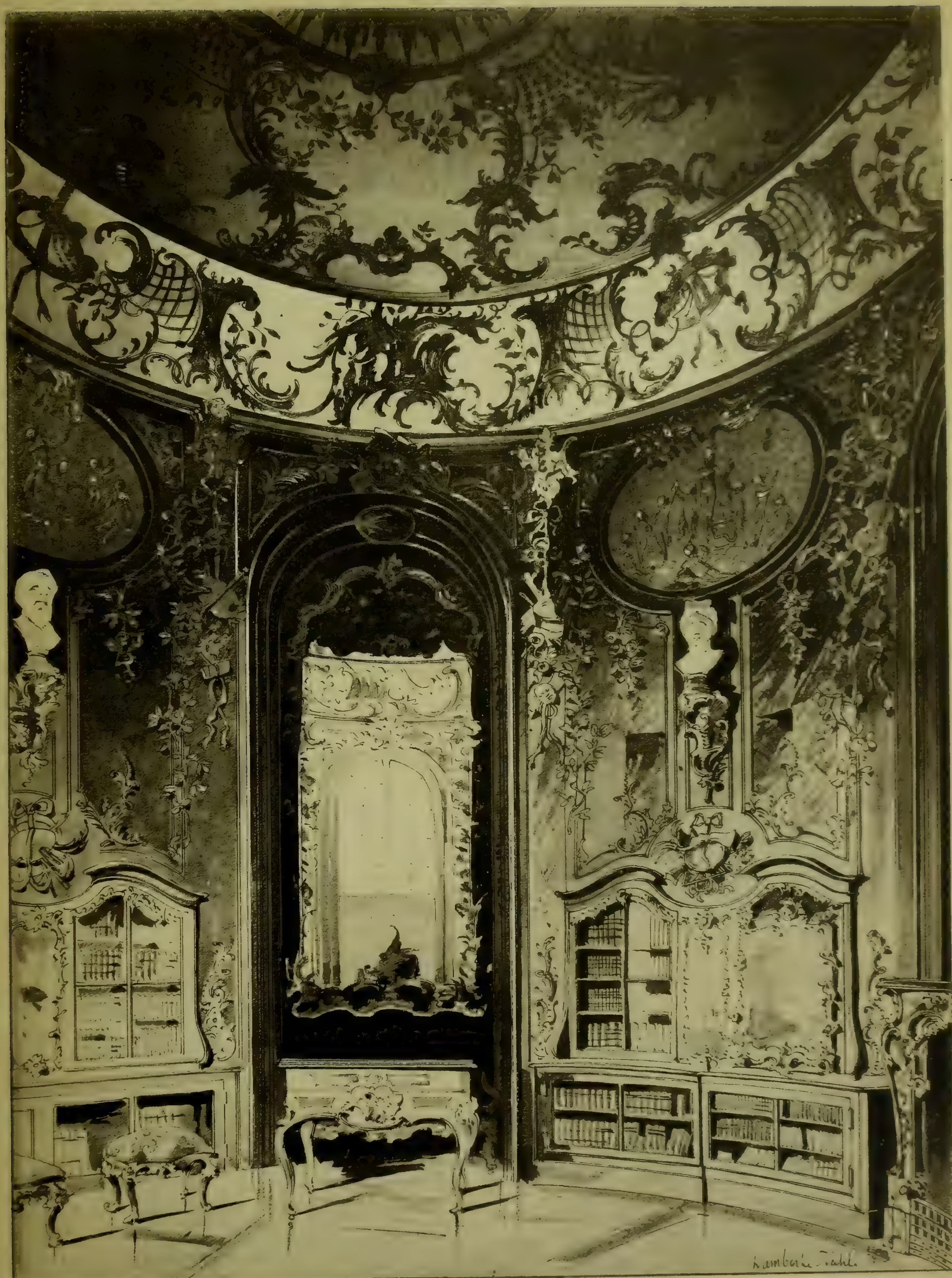
se adquirida en Milán.» Construyóse un número incalculable de muebles decorados con barniz imitación de laca, con pagodas en ellos, animales y pájaros. Otros artistas, además de los individuos de la familia Martín, aplicaron con mayor ó menor fortuna el barniz de laca á los muebles y al decorado de salones, salas y *boudoirs*, pues también se le dió semejante destino, conforme lo prueban algunas sobrepuertas y otros trozos decorados por semejante manera, que se ven en las colecciones del Hotel Carnavalet.

En los últimos años del reinado de Luis XV y más todavía en los comienzos del de Luis XVI se despertó de nuevo el gusto por la antigüedad romana, debido principalmente á los descubrimientos que se hacían en Pompeya. Bajo este influjo el barroquismo marcado del arte decorativo en los tiempos de Luis XV fué modificándose sucesivamente, viniendo las líneas rectas (figs. 146 y 147) á sustituir en el mueblaje, en gran parte, las curvilíneas, que antes se empleaban casi en absoluto. Mantúvose en el mueble la misma elegancia, pero al par se advirtió mayor corrección y á veces gusto artístico más depurado. Los escritorios, mesas y armarios Luis XV, tan movidos en sus líneas, aparecen ahora más reposados, esbeltos también con sus ribetes de afeminación de la misma manera que en el anterior reinado, y así por idéntico estilo en lo restante del mueblaje. En el período que se llama de Luis XVI y que abarca desde el advenimiento de este rey al trono – y bien podría decirse algunos años antes – hasta la espantable Revolución que conmovió los cimientos de la sociedad francesa, prevalecen dos manifestaciones distintas en el mueble; á saber: los muebles de marquetería y bronces y los muebles con planchas de porcelana y bronces igualmente en determinados casos. En unos y otros se desplegó singular inventiva y un gusto depurado, pudiéndose citar los mejores como modelos que deben estudiar é imitar los ebanistas de todos los tiempos.

Hemos dicho antes que se estudió el arte romano, y este estudio se realizó en gran parte merced á las obras de Winckelmann y del abate Barthelemy. De ello resultó el nuevo estilo á que hemos aludido, el cual sin rechazar en absoluto, conforme lo hemos indicado asimismo, las condiciones de originalidad y de fantasía de los maestros del anterior período, ofreció mayor sencillez en las líneas, mayor armonía en todos los pormenores. Mientras esto ocurría buscaban la verdad con más ahinco que sus antepasados los escultores Pigalle, Houdon, Falconet, Pajou y Clodion, cuyos barros cocidos más inspirados tienen algo de la gallardía y pureza de formas del arte clásico. Con Clodion se puede afirmar que rivalizan las cinceladuras de Gouthiere, en quien parece haber revivido un artífice de los tiempos de oro del arte helénico, así en los bronces cincelados por su mano que enriquecen cómodas y armarios, como en aquellos que labró también para candelabros, relojes y otros objetos semejantes, complemento del ajuar de una casa señorial, en el siglo en que nos ocupamos, así en Francia como en España, Italia, etc., ya que es forzoso convenir en que la primera dió el tono y las demás siguieron á remolque, copiándola en todo, según antes lo habían ya hecho, en días en que la monarquía francesa no había llegado á la pujanza que le dió el rey sol Luis XIV. Juan Enrique Riesener, que nació en Gladbach, cerca de Colonia, en 1735, es el mueblista más conspicuo durante la nueva era. Lo colocamos en el reinado de Luis XVI, aun cuando trabajase también en el anterior, porque en aquél fabricó sus obras más excelentes y más acabadas. Riesener se puso muy pronto á la moda y allegó una fortuna de un millón de francos próximamente, ganados en diez años, lo cual es ganar mucho. Al casarse en 1782 con su segunda mujer Ana Grezel declaró que poseía en dinero contante y en créditos la suma de 504.571 libras, aparte de las mercancías listas en sus alma-



Fig. 147. – Mesa costurero, época Luis XVI, en el *Mobilier nationai*, París (de fotografía)



MUEBLES

ESTILO LUIS XV.—BIBLIOTECA

cenes, modelos en bronce, joyas y algunas rentas vitalicias. Como Oeben, á quien sucedió, obtuvo igualmente el título de ebanista del rey. Al estallar la Revolución encontrábase el taller de Riesener en plena actividad, según afirma el mencionado M. Champeaux, quien añade que dos de sus hermosos muebles, un secreter y una cómoda, que formaron parte de las colecciones del duque de Hamilton, llevan las fechas de 1790 y 1791 inscritas en la marquetería. Tiénese á Riesener, con justo motivo, por el primer ebanista del reinado de Luis XVI. Resplandece siempre en todos sus trabajos, absolutamente en todos, un gusto depurado: sus líneas están perfectamente estudiadas, sus proporciones bien ponderadas y la obra de marquetería y los bronces, ó bien las planchas de porcelana con las aplicaciones en bronce (fig. 148), completan el conjunto aristocrático, artístico, riquísimo que se nota en los muebles á que nos referimos. Quizás al fin de su vida adelgazó con exceso los soportes de sus muebles y otras partes acaso de ellos, mas lo hizo arrastrado por la corriente que tendía á cada momento hacia lo lindo y lo afeminado. Es difícil sustraerse al influjo de la sociedad en que se vive, y Riesener, con poseer privilegiado talento y ser maestro indiscutible en su especialidad, no era artista lo suficientemente potente y lo suficientemente original para mantener una personalidad propia, más elevada que la tónica general del arte. Existen preciosos muebles de Riesener en el *Mobilier national* en París, en el Museo del Louvre, en los palacios de Fontainebleau, Compiegne y Trianón, en el Museo de South Kensington y en varios palacios y colecciones particulares. En el palacio real de Madrid, que guarda muebles deliciosos del siglo XVIII, los hay que han de atribuirse, sin duda, á Boulle, Caffieri, Riesener y á otros ebanistas franceses. El barón Fernando de Rothschild es dueño de un pequeño escritorio de Riesener, reproducido distintas veces por este artista, cuyos plafones se hallan decorados con flores, atributos y las cifras entrelazadas de María Antonieta. Uno de sus muebles más encantadores lo tenemos en el escritorio plano que se conserva actualmente en el *Petit-Trianon* y en el cual todo ofrece una gracia inimitable (fig. 146).

Al lado de Riesener hace buen papel Martín Carlin, que se pasó maestro el día 30 de julio de 1776. Labró también muebles de laca con bronces, de los cuales guarda el Louvre una colección que antes se hallaba en Saint Cloud. Las guirnaldas de bronce que se ven en estos muebles se hallan cinceladas con gran perfección y el conjunto resulta ser muy noble y elegante. En las coronas y ramaje que figuran en el friso hay excesiva delgadez, mas tal vez por esto mismo muestran una finura que se acuerda bien con el carácter de tales muebles.

Autores que han tratado del arte en el siglo XVIII y más especialmente del mueblaje en el reinado de Luis XVI, sin dejar de conceder elogios á los tipos que hasta ahora llevamos descritos, reservan los mayores para los muebles con aplicaciones de porcelana y planchas de bronce igualmente, menos exagerados en sus líneas, menos afeminados también que los muebles de otro género. Sin negarlo en absoluto, no nos sentimos, empero, inclinados á concederles la supremacía artística que les dan los autores aludidos. Existen muebles de Riesener, sin planchas de porcelana, que son maravillas de gracia y de distinción, conforme anteriormente lo hemos ya afirmado; al paso que escritorios, armarios y mesas que tienen aplicaciones de aquélla no son siempre modelos de buen gusto ni de inge-

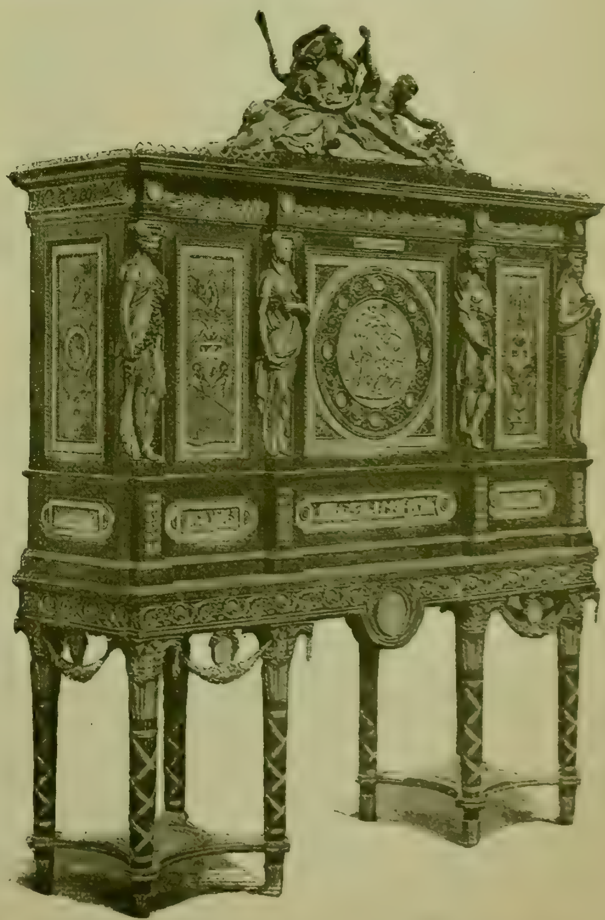


Fig. 148. – Joyero de la reina María Antonieta, de fines de la época de Luis XVI, en el *Mobilier National*, París (de fotografía)

nio artístico. Es indisputable, con todo, que los muebles de ébano ó maderas ricas, cuyos plafones van adornados con placas de porcelana de Sevres, lindamente pintadas con la fina paleta de aquel establecimiento, ó de Wegdwood, en bizcocho blanco, con figuras en bajo relieve y fondo azul, teniendo además bronces que acaban de enriquecerlos, producen una impresión de suntuosidad, de riqueza, de magnificencia y de arte que no olvida quien ha contemplado una vez sola un ejemplar notable en esta especialidad. Alíanse en estos muebles las cualidades que hemos enumerado con la delicadeza característica de todos los objetos fabricados durante el reinado en que nos ocupamos ahora y en el del anterior soberano Luis XV. En el palacio real de Madrid, donde existen, según lo dijimos en pasados párrafos, muebles preciosos hechos con sujeción á los estilos de los Luises, se encuentran algunos que tienen aplicaciones de porcelana, modelo éstas de buen gusto, lo propio que el mueble en su conjunto. Adviertan nuestros lectores que no todos los muebles de esta clase que se conservan en el palacio de los reyes de España son de fabricación extranjera. Algunos en verdad proceden de Francia, siendo debidos á sus primeros ebanistas; mas otros se hicieron en Madrid, en el mismo real palacio, donde se estableció un taller de la citada industria, muy directamente protegido por los Carlos III y IV.

El estilo elegante, las líneas movidas ó más tranquilas, según la fecha, que encontramos en los escritorios ó contadores, armarios, mesas, rinconeras, etc., aparece de igual modo en las sillas y los sillones. En los tiempos de Luis XIV son las sillas y los sillones anchos, robustos, con cierto aire solemne que corresponde al del soberano (fig. 149). Tapizábanse ordinariamente de brocado ó terciopelo de dos ó más colores, tejidos ambos muy ricos, sobre todo el segundo en el llamado terciopelo de dos y de tres altos. Era frecuente el empleo del oro en estos tejidos, lo cual acrecentaba su riqueza. Conservábanse aún en los primeros años del gobierno de Luis XIV, así en Francia como en España é Italia, los desahogados sillones de nogal ó roble, con respaldar plano, sin cojín en el asiento, de terciopelo en uno y otro punto, reforzado con cuero y todo adornado con lindísimo fleco, enrejado, de dos ó más colores y oro, y con clavos de variadísimas formas, algunos de gran capricho, como los pavones ó aguiluchos de que habla Zabaleta en su anterior descripción del estrado. Con Luis XV perdieron las sillas y sillones el relativo reposo que antes tenían, se hicieron algo más movidas, más contorneadas y en su tapizado se usó más que anteriormente la tapicería de los Gobelinos ó de Beauvais, con asuntos pastorales ó mitológicos, atributos de música, caza, pesca, agricultura, etc., etc., dibujado con el primor característico en el siglo XVIII y con entonaciones pálidas, finísimas, que se armonizaban bellamente con el dorado de los muebles y en algunos casos con el color oscuro de la madera, realzado por medio de toques de oro en hojas y molduritas.

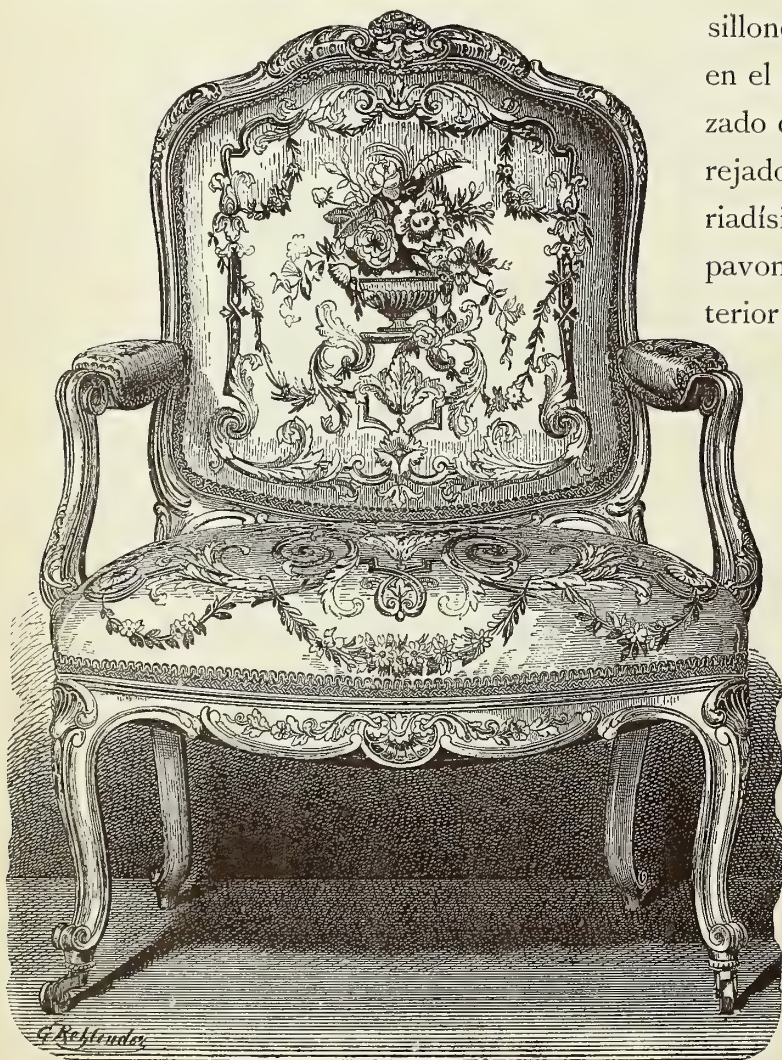


Fig. 149. – Sillón abarrocado de mediados del siglo XVIII, tapizado de seda y de procedencia alemana

Asombra la portentosa variedad de dibujos que se encuentra en las sillas y sillones de la época de Luis XV, debiendo prevenir ahora á nuestros lectores, porque la ocasión viene



ARQUILLA DE ÉBANO CON PLANCHAS DE PORCELANA DE SEVRES, DE ESTILO LUIS XVI (EN EL REAL PALACIO DE MADRID)

rodada, que abundan los ejemplares de muebles de aquel estilo que en las tiendas de los chamarileros se toman por antiguos, cuando no son otra cosa más que hábiles imitaciones hechas por ebanistas contemporáneos. Hace poco tiempo hubo en París por tal causa un pleito ruidosísimo. Un aficionado pagó 30.000 francos por una preciosa mesa Luis XV, cuya autenticidad se le garantizó y que resultó después ser obra de un artífice de nuestros días, con tienda abierta en la capital de Francia. La libertad extraordinaria que reina en el estilo Luis XV, el que no presida en todas sus creaciones otra ley que la fantasía del artista, son condiciones á propósito para que las formas sean, dentro del tipo general en el estilo, portentosamente variadas. Se ve al instante confirmado lo que acabamos de decir con echar solamente una mirada á los grabados que durante el reinado de aquel monarca se publicaron, unos con escenas galantes de la época, conciertos, bailes y fiestas de toda suerte en suntuosos salones, y otros con modelos de muebles adrede compuestos para que pudiesen utilizarlos los ebanistas de mayor fama. En no pocos casos estos grabados se ejecutaban por encargo de un determinado ebanista, quien ponía al pie su nombre y la enseña de su establecimiento y también el precio á que debía salir cada uno de los muebles. Entre las colecciones á que aludimos es muy curiosa la que dibujó Delafosse, habilísimo en la especialidad y hombre de singular inventiva y de la que reproducimos varios lindos ejemplares (figs. 150 á 154). En ellos advertirán nuestros lectores cuán cierto es lo que anteriormente hemos dicho respecto de la variedad inagotable en las formas del mueblaje, en la época de que tratamos. En las sillas y sillones de Delafosse la talla representó papel importantísimo, dorándose entonces la madera para dar mayor riqueza al mueble. Los respaldos, los pies, los travesaños de las sillas y sillones se ven cuajados de finas esculturas, en las que aparecen con frecuencia atributos galantes, á lo cual tan aficionada fué aquella sociedad frívola, amiga de placeres y al propio tiempo, repetimos, artista hasta en los más insignificantes pormenores de la vida. Los sofás de este período tienen por lo general el respaldo corrido ó bien dividido en medallones, forma que produce bella impresión en los ejemplares realmente antiguos que se guardan en palacios y en museos. Los nombres de los muebles fueron tan diversos como sus formas, conforme lo proclaman los mismos dibujos de Delafosse y de otros artistas compañeros suyos en la especialidad, hablándose de la marquesina, de la *bergere*, especie de sillón, de la *causeuse* para dos personas, de la *duchesse*, de la *veilleuse* ó veladora (fig. 152), sofá dispuesto al parecer para el descanso por el sueño, ó sea para dormir en él los que han de pasar la noche en vela. Las camas competían con los demás muebles así en lo caprichoso de sus líneas como en el lujo de su ejecución. Las de dos cabeceras ofrecían coyuntura al ebanista para hacer doble alarde de pericia en la talla, gracias á los sendos gru-

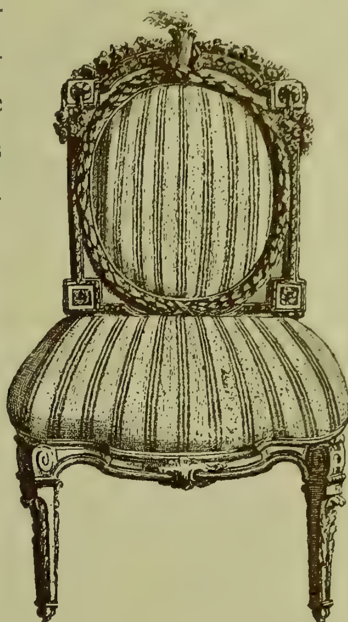


Fig. 150. – Silla sacada de la colección de dibujos de Delafosse, publicada en tiempo de Luis XV, París

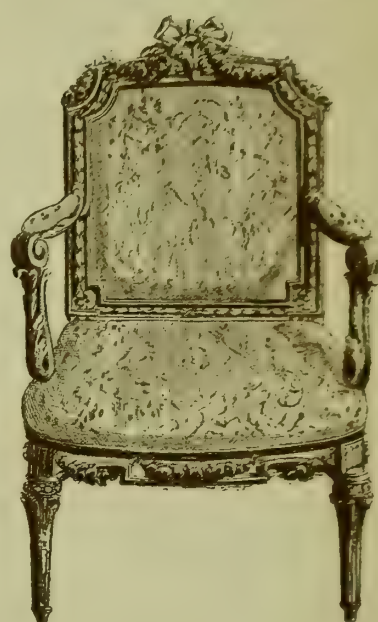


Fig. 151. – Sillón sacado de la colección de grabados publicada por Delafosse, en París, en tiempo de Luis XV

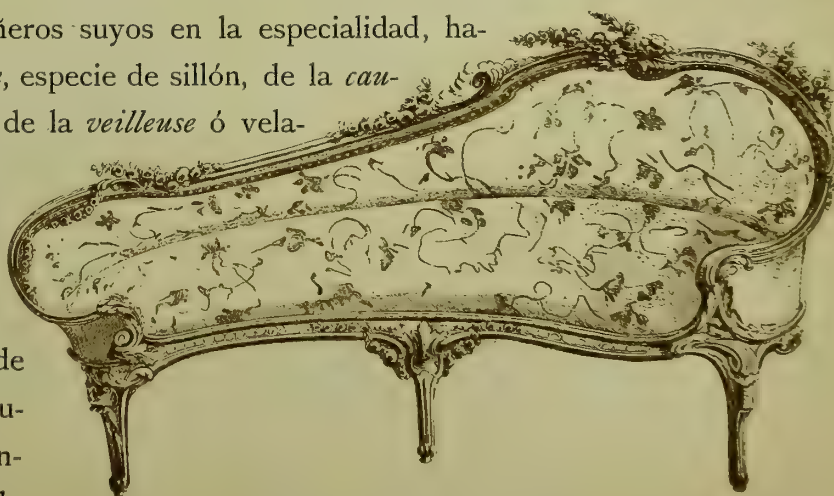


Fig. 152. – Veladora sacada de la colección de grabados publicada por Delafosse en París, en tiempo de Luis XV

pos y festones que figuraban siempre en ellas. En resumen, puede muy bien afirmarse que el reinado de Luis XV en el espléndido período de los Luises, fué el que se distinguió principalmente por la riqueza de sus mueblajes, casi siempre de madera dorada, primorosamente tallada, y cubiertos con tapiz de los Gobelinos ó con magníficos brocados tejidos en las primeras manufacturas de sederías.

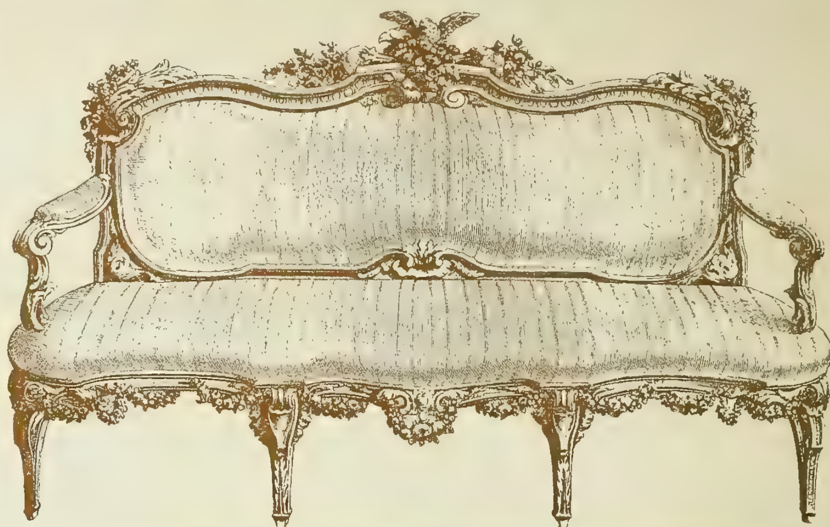


Fig. 153. – Sofá sacado de la colección de grabados publicada por Delafosse en París, en tiempo de Luis XV

El reinado de Luis XVI y el estudio, más ó menos sincero, de la antigüedad clásica, devolvió á los muebles de que hablamos en estos momentos líneas más simples y más severas, según lo hemos dicho al tratar de los escritorios, mesas y armarios. Las sillas Luis XVI, con predominio de las líneas rectas, ofrecen un aspecto aristocrático y deben señalarse como modelos dignos de estudio, lo propio que los sillones, sofás, marquesinas, etc. Aunque en el período de Luis XV se pintaron ya á veces de blanco algunos muebles, este uso se hizo más general en los tiempos de Luis XVI. Los mueblajes de este estilo, blancos, con pies estriados, doradas las estrías y también algún otro miembro del mueble, constituyen un verdadero encanto para la vista y redondean el atractivo que tiene un salón ó camarín decorado con sujeción á aquel estilo, como por ejemplo el *boudoir de Marie Antoinette* en el Trianón.

El estilo Luis XV se presenta intranquilo en el dibujo por el predominio excesivo de la curva: el estilo Luis XVI, en contraposición, muestra un reposo que es deleite de la vista, porque, según lo hemos ya indicado, priva más en él la línea recta. Parece ser trasunto de una sociedad que empezara á desdeñar las diversiones esplendorosas á que tan aficionada se mostró la anterior, y que sin despreciar cuanto pudiera serle grato, quizás por un gusto más refinado, huyera de lo aparatoso para acudir á lo bello sin ostentación y mejor todavía á lo lindo y bonito. No pretendemos rebajar con esto el mérito del arte en los días del infortunado Luis XVI, sino precisar su carácter, y en él sin disputa aparece más lo fino y lo delicado que lo valiente y grandioso. En aquel concepto los muebles de dicho estilo son verdaderamente admirables y muy dignos de estudio, ya que tal vez se avienen mejor que los inspirados en los otros estilos del siglo XVIII para el ajuar y decorado de las habitaciones contemporáneas. También los ebanistas de la época de Luis XVI ejecutaron grandes primores en los muebles salidos de sus talleres, siendo en el trabajo de talla tan pulidos como los del período anterior, á quienes á veces se adelantaron, sobre todo en frisos y molduras de elegancia insuperable (figs. 155 y 156). Las marquesinas y los sofás de este estilo nada dejan que desear en punto á riqueza y buen gusto, como puede verse por nuestros grabados. A su aire aristocrático contribuye en extremo la tapicería con flores, dibujadas con grandísimo arte, hecha en Beauvais, que cubre el respaldo y el asiento, género de tapizado que en riqueza y en belleza supera á to-



Fig. 154. – Cama con doble cabecera, sacada de la coleción de grabados publicada por Delafosse, en París, en tiempo de Luis XV



LE BAL PARÉ (EL SARAO)

REPRODUCCIÓN DE LA LÁMINA DE IGUAL TÍTULO DIBUJADA POR AUGUSTO DE SAINT AUBIN Y GRABADA POR CHEREAU HIJO — TIPO DEL DECORADO Y MUEBLAJE DE ESTILO LUIS XV



Fig. 155. – Sofá de madera dorada, con tapicería floreada de Beauvais, época de Luis XVI, en el *Mobilier national*, París (de fotografía)

dos cuantos se han empleado, incluso los brocados de oro, regios indudablemente y que producen impresión magnífica, mas no superior al del tapiz de los Gobelinos, de Aubusion ó de Beauvais. Conforme lo acabamos de exponer refiriéndonos al *boudoir de Marie Antoinette* en el Trianón, un mueblaje delicado y artístico, de genuino estilo Luis XV, tenía que ser el natural complemento de las aristocráticas estancias de Versailles, de Fontainebleau y de otros palacios de la corona de Francia, lo propio que de los poseídos por la nobleza y aun por mercaderes opulentos. La imaginación que en los motivos de camas, sofás, sillas, etc., desplegaba el maestro ebanista, poníala todavía en mayor grado el maestro decorador en el adorno de los salones, salas y camarines, que llenaba con preciosos plafones artísticamente encuadrados, y en los que brillaban deliciosas composiciones pintadas al óleo ó tejidas en tapiz por cartones de Boucher, Watteau, Vanloo y otros insignes artistas de la época.

En Francia son numerosas las obras de esta clase que se encuentran en sus principales comarcas. Las hay asimismo en Italia con carácter más abarrocado, merced á la gran preponderancia del Bernini, y no faltan tampoco en España, ocultas algunas en moradas señoriales. Guarda el palacio real de Madrid, como hemos dicho, muebles muy interesantes del siglo pasado (fig. 158), y por su suntuosidad y carácter regio son de admirar en él los salones cuyos techos pintó con atrevido pincel el veneciano Juan Bautista Tiepolo. Durante estos mismos años la arquitectura barroca y sobre todo el churriguerismo, que fué su expresión más exagerada, soltó todas las ataduras en los edificios que construyó en Madrid, Valencia y otras ciudades.

El barroquismo de la segunda mitad del siglo XVII y del siglo XVIII dejó algún sillón y otros muebles de una exageración de formas que difícilmente puede defenderse dentro del buen sentido. Tal ocurre, pongamos por caso, en el sillón de un Padre que se conserva en el Museo provincial de Valladolid, mueble por otro lado no desprovisto de grandiosidad y aun más que medianamente severo, al cual hemos hecho alusión en el precedente capítulo y que reproduce la figura 133.

¿Cómo se dispusieron las camas en el período que comprende este capítulo? Continuaron al principio las camas con sobrecielo, mas fué innovación propia del reinado de Luis XIV y que de Francia se extendió á otros países la de coronar aquel miembro de la cama con plumeros en los cuatro ángulos. A la vez trocóse la severidad del siglo XVI en mayor lujo y boato, de manera que las cortinas y las goteras se llenaron de bordaduras (fig. 157) y sobre todo de pasamanería, en flecos y borlas labradas con singular pericia y con muchísimo arte. Los ramilletes de plumas – *bouquets de plumes* los llaman en Francia – ó plumeros estaban formados de ordinario con plumas blancas, mas los había también con plumas de colores, según lo declara el inventario del mariscal de Humieres hecho en 1694, el cual habla de una cama con ramilletes de plumas verdes, amarillas y blancas (fig. 159). En ciertas ocasiones estos ramilletes lo fueron de flores en metal precioso, mas fué caso raro. En el *Inventaire du Cardinal Mazarin* se lee: «Cuatro vasos de terciopelo bor-



Fig. 156. – Sitial de madera dorada, con tapicería de Beauvais, época de Luis XVI, en el *Mobilier national* (de fotografía)

dado... que sirven para ponerlos en lo alto de las columnas, llevando cada vaso un gran ramillete de flores de plata maciza,» todo destinado á una de las camas que tenía en su palacio aquel famosísimo privado y hombre de Estado, tan aficionado al lujo en todos los actos de su vida. En camas modestas la guarnición de brocado ó de terciopelo era de lana ó estofas similares, y los ramilletes de plumas se convertían en grandes perillas ó jarrones de traza poco dificultosa, de la misma madera empleada en el mueble. Con Luis XV y Luis XVI dominóen las camas el baldaquín, dosel ó imperial que se colocaba encima de la cabecera solamente ó en el centro de la cama, á lo largo de ésta, cayendo siempre las cortinas por los dos lados. El remate del baldaquín ó dosel se hizo con frecuencia de talla, dorada ó combinado el oro con blanco ó con azul, figurando á veces en la decoración amorcillos, atributos de Himeneo y también cifras entrelazadas con flores. La pasamanería desempeñaba principal papel en estos baldaquines, por lo común marcadamente lujosos. Es tipo interesante de una cama con baldaquín ó imperial, la que se ve en la celebrada y lindísima estampa de Moreau *Le coucher de la mariée*. Forma el remate de esta cama un grupo de plumas dispuesto con habilidad extremada y que debía realzar en alto grado aquellas en que se emplease. La pompa de este remate, su carácter algo hinchado, se aviene perfectamente con el decorado de la estancia, con sus pilastras estriadas, las sobrepuertas con bonitos geniecillos, el friso con jarrones, de los que penden elegantes guirnaldas y el techo pintado con amorcillos. Gala de estas camas fueron las colgaduras que se dispusieron por modo muy distinto del empleado en el período anterior, y singularmente en los años más felices para el arte que contó el Renacimiento. En las camas del siglo XVI domina la regularidad: goteras y colgaduras obedecen á la línea recta, presentando espacios limpios, dentro de los cuales el bordador dibujaba con maestría variadas labores al pasado ó al sobrepuesto. En los tiempos de Luis XV y Luis XVI poníanse las colgaduras como al azar, formando anchos, holgados pliegues, cayendo hasta el suelo y en parte arrastrando y como envolviendo del todo al mueble y á la persona que en él iba á buscar el descanso del sueño. Así combinadas las colgaduras, apenas dejaban ver con claridad el dibujo de los riquísimos rasos y brocados que se empleaban en las mismas. Buscábase sólo que dieran por resultado una nota simpática, una nota



Fig. 157. – Cama barroca italiana, de nogal tallado, fines del siglo XVII; de la colección de D. José y D. Francisco Masriera (de fotografía)

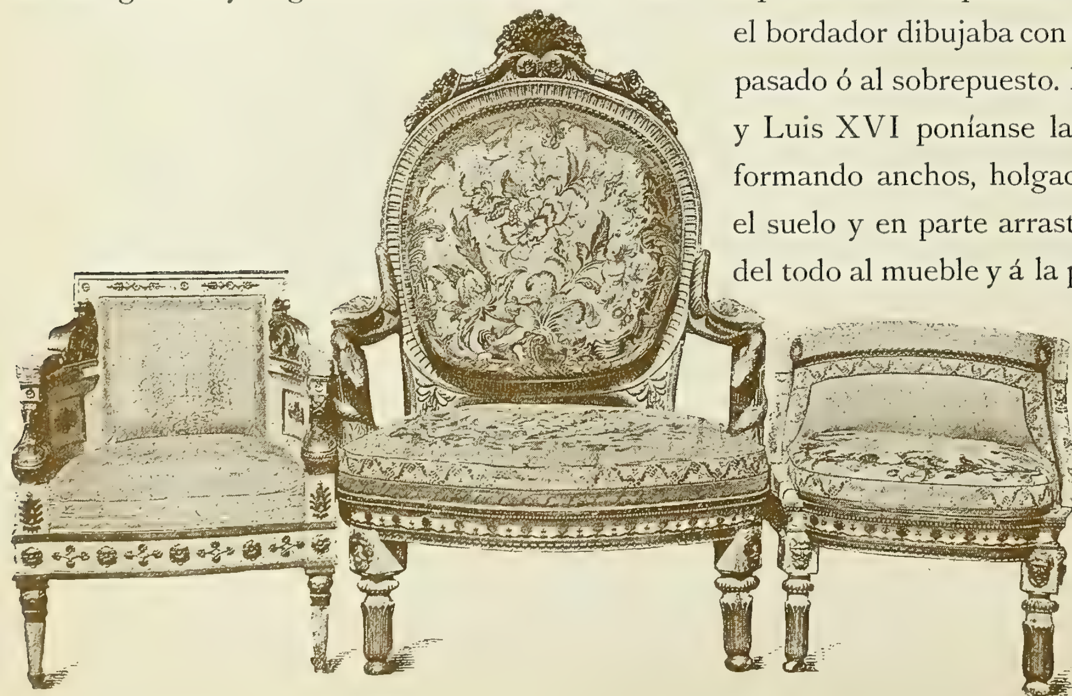


Fig. 158. – Sillones del palacio real de Madrid, fines del siglo XVIII, el primero con el número romano III, correspondiente al rey D. Carlos III (de fotografía)



L'ASSEMBLÉ AU SALON (LA TERTULIA)

REPRODUCCIÓN DE LA LÁMINA DE IGUAL TÍTULO, DE UNA AGUADA DE LAWREINCE Y GRABADA POR DEQUEVAUVILLER EN 1783.—TIPO DEL DECORADO Y MUEBLAJE DE ESTILO LUIS XVI

delicada en armonía con los gustos y sentimientos de aquella sociedad, especialmente en las clases pudientes, y respondiendo al carácter del siglo XVIII, período del amor y de la galantería con aspecto diverso del que tuvo el amor en la Edad media y en el Renacimiento. Es un amor artificioso, almibarado, que no podía aspirar á grandes acciones. Francia fué la maestra en este concepto; mas en todas partes ocurrió lo mismo en mayor ó menor grado.

Desempeñó la cornucopia singular papel en los reinados de los dos Luises y durante los Carlos III y IV en España, donde fué acaso más empleada que en ningún otro país. El espejo privó mucho en los mismos tiempos, con marcos adecuados al gusto dominante, construyéndose algunos de dimensiones colosales que no podían tener el cristal de una sola pieza, á causa de que no se fabricaban entonces los inmensos cristales que hoy producen Baccarat y Anbusson. La *cornucopia* – dice el *Diccionario de la Academia* – es un «adorno ó mueble por lo común de madera tallada y dorada, el cual tiene en la parte de abajo uno ó más mecheros para poner en ellos bujías é iluminar algún sitio, y en el centro suele tener un cristal azogado para que la luz reverbere.» El cristal lleva grabada alguna figura, mitológica ó alegórica, grabado hecho á la muela y al ácido: á veces la figura se halla sustituída por flores y ramajes, mas es caso éste que se ve sólo en las cornucopias de pequeñas dimensiones. Hállanse sí cornucopias que tienen distintos grabados, porque además del espejo grande van adornados de aquel modo los que hay entre los motivos de ornamentación del marco, entre las lacerías, follajes, pechinas, etc. Algunas cornucopias se dejaban en el color natural de la madera, barnizado ó sin barnizar, con algunos golpes de oro. Correspondíanse entonces con la sillería, que era de lo mismo, y con la cama; teniendo la primera tapizado de damasco rojo, amarillo ó verde con dibujos, y la segunda colgaduras, goteras y colcha del propio tejido, todo lo cual daba un conjunto serio y suntuoso. Las cornucopias son muestra típica del mueblaje en el siglo XVIII. Con lo que llevamos dicho es cosa hacedera reconstruir los muebles de una habitación en cada uno de los períodos de que hemos tratado particularmente. Conforme lo hemos indicado, en las paredes de los aposentos el arte del tallista y el arte del pintor pusieron los primores mismos que hemos visto en el mueble. Ostentosa la decoración en el reinado de Luis XIV cuando Lebrun llenaba los plafones con sus grandiosas composiciones heroicas; caprichosa y fina en tiempos de Luis XV, con las pinturas de Boucher y de los suyos, al óleo ó en tapiz; elegante y graciosa mientras reinó el infortunado Luis XVI, con las pilastras estriadas ó los espacios cuajados de primorosos y ensortijados relieves, embellecida además la estancia con medallones, grupos, atributos, etc.; los tres estilos en cuestión, así en Francia, como en España, Italia y Alemania, en medio de atrevimientos, errores y dislates, reunen un caudal de bellezas tal que deja asombrado á quien los estudia con gusto suficientemente delicado para comprenderlas.

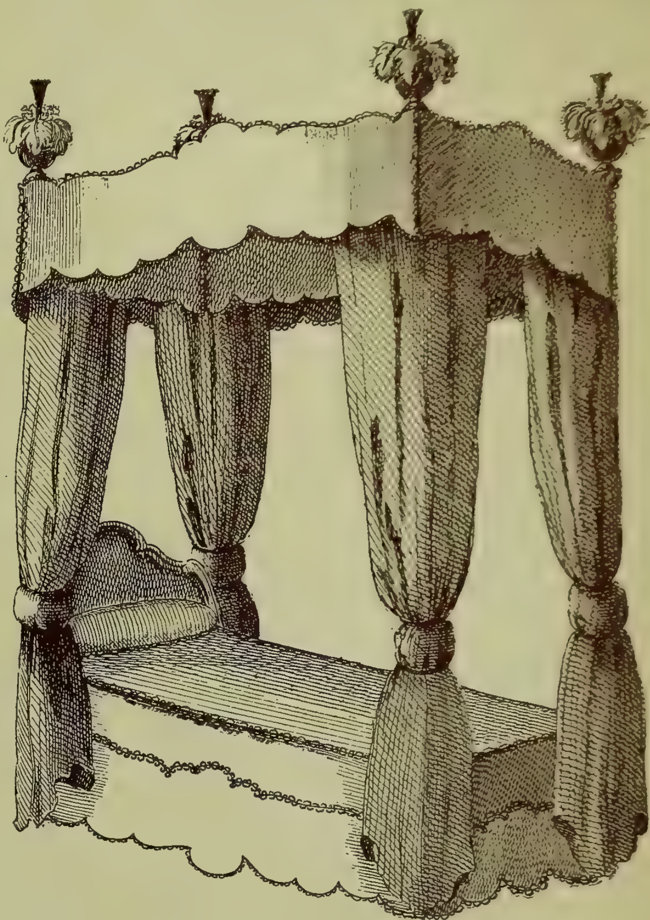


Fig. 159. – Cama de la época de Luis XIV, reproducida de un grabado

XIV

Epílogo. – El mueble durante la Convención, el Consulado y el Imperio. – Jacob Desmalter. – Percier y Prudhon. – El joyero de María Luisa y la cuna del rey de Roma. – El retrato de Mme. Recamier por David. – Pobreza artística de los períodos de la Restauración y de Luis Felipe. – El mueblaje contemporáneo. – Algo sobre el mueble en el Oriente.

En medio de la conflagración por que pasó en 1789 y años siguientes la nación francesa; entre las horribles escenas que hubo de presenciar aquel pueblo; cuando parecía que el arte había de desaparecer por completo, en todas sus manifestaciones, un artista de cualidades nada vulgares vino á continuar el culto por el arte clásico griego y romano y á introducirlo por manera más resuelta que hasta entonces en la arquitectura, en la pintura y escultura y en las artes suntuarias. Fué el artista á que aludimos el pintor Luis David, quien trabajó ahincadamente para trasladar á sus lienzos los dioses y los héroes de Grecia y Roma. Buscando la belleza absoluta rechazaba las bellezas del natural, de donde la convención que domina en sus cuadros. Aquellos griegos y aquellos romanos son personajes sin alma, sin carácter y sin colorido propio. A pesar de ello, las pinturas de David mostraban una elevación que impone respeto y méritos de dibujo que revelaban el envidiable talento del artista. Todo lo de Grecia y Roma se puso á la moda en los edificios, en los cuadros, en los muebles y en los trajes. Las exageraciones llegaron al punto máximo con los *incroyables* del directorio. La manía por las cosas de la antigüedad dió origen en las mujeres á los trajes á la Minerva, á la Diana, á la Ceres, y también á los vestidos á la vestal, á la Omfalia y «al nacimiento de la aurora.» Las damas se presentaron en los paseos llevando el coturno con broches de oro y una bellota á mitad de la pierna, y para colmo de antigüedad con el vestido abierto por uno de los lados á fin de ostentar aire más decidido de Venus ó de Amazona. Ante semejante movimiento, las casas se decoraron con pinturas griegas ó pompeyanas, el trípode romano sirvió de tipo para distintos muebles, las estatuas y estatuitas de la Victoria alada se vieron en camas, cunas, candelabros y relojes, y hasta las haces de los lictores se emplearon como tema para el decorado de pilastras y frisos. Todo esto era de un romano de convención, empequeñecido, adulterado, lo mismo en lo fundamental que en lo accesorio. En medio de estos excesos reunía, no obstante, este estilo algunos méritos en los trabajos ejecutados durante el Consulado y el Imperio, ó dígase hasta 1815. Francia fué también en estas épocas la que dictó la moda, en mayor ó menor grado, al universo mundo.


Fig. 160.-Cuna del rey de Roma, proyecto de Prudhon

Los hermanos Jacob figuraron entre los ebanistas más distinguidos de los dos períodos que hemos mencionado, sobresaliendo, empero, el mayor, que firmaba Jacob Desmalter. En 1793 se les encargaron los muebles destinados á la Convención, y entonces entraron en relaciones con el dibujante Percier, muy hábil en trazar proyectos de estilo greco-romano. A él se deben las cómodas de caoba sostenidas por cariátides ó esfinges en bronce con patina verde. Estos muebles y los de idéntico estilo eran fríos como

los sentimientos que los inspiraban. Una de las obras más importantes que ejecutó Jacob Desmalter es el armario joyero de la emperatriz María Luisa, en el cual se propuso luchar con el armario que se guarda en el Trianón. Para la emperatriz Josefina había construído otro mueble de igual clase, más sencillo. El que perteneció á María Luisa tiene la monotonía propia de los muebles del tiempo, con sus superficies planas y con los adornos de cobre de un carácter mezquino. Con todo, la ebanistería está en él muy bien tratada, y examinados detenidamente los cobres, se ve que han sido inspirados por las graciosas composiciones de Prudhon, en particular el Nacimiento de Venus Anadyomene que se encuentra en el plafón central. Citóse entonces este armario como la obra más perfecta de ebanistería, y según se lee en *Le meuble*, de Champeaux, se pagaron por él 55.000 francos, habiéndolo preferido el emperador á una obra maestra de Riesener, que se le propuso. Riesener había pasado de moda, aun cuando tuviese talento muy superior al de todos los ebanistas del Imperio.

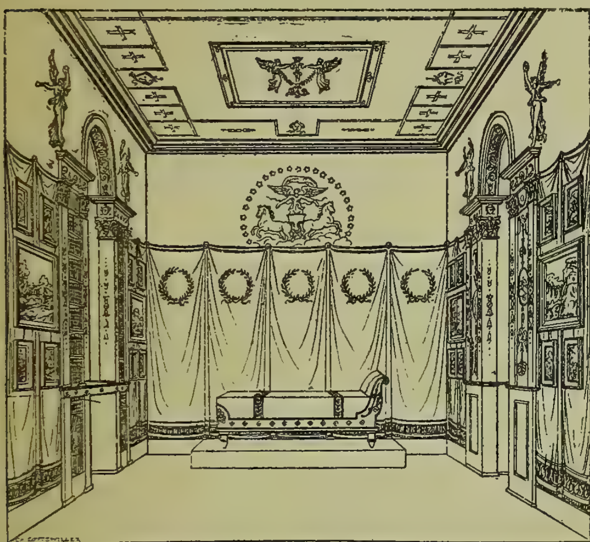


Fig. 161. – Cama y dormitorio de estilo del Imperio, dibujo de Percier (de fotografía)

Hemos citado á Prudhon en los anteriores párrafos, y hemos de añadir que este artista, dotado de peregrino talento, logró reavivar el estilo greco-romano. Dibujante muy diestro, sabía encontrar la belleza en la línea, sacando efectos por todo extremo elegantes, como los que se ven en la *psiché* de plata dorada con planchas de lapislázuli que la ciudad de París ofreció á la emperatriz María Luisa á su entrada en la capital. Hicieron esta obra los hábiles orfebres Odiot y Thomire, quienes encargaron la composición al referido pintor. También el ayuntamiento de París acudió á Prudhon cuando quiso regalar la cuna del futuro rey de Roma (fig. 160). Este mueble, sostenido por pies cruzados y encorvados, con motivos en sus caras adecuados al estilo de la época, tiene por elemento característico la figura de la Victoria alada coronándolo y sirviendo para sostener la cortina. Ejemplar típico de estos días es igualmente la cama del emperador Napoleón I, en el palacio de Fontainebleau, cuyo baldaquín remata en trofeos heroicos, cascos en los ángulos y el escudo con la N, rodeado de roble y encina. Esta cama presenta un total imponente, al que contribuye el lujo de sus colgaduras y pasamanerías.

En dibujos de Percier, de Krafft y de algún otro artista francés tenemos la traza general del decorado de una sala ó camarín durante el imperio. En los espacios lisos empleábanse los colores pompeyanos, el rojo, el azul celeste y en ocasiones el amarillo y aun el negro. Corría con frecuencia alrededor de la sala, desde los dos tercios de su altura, un tema que representaba un tapiz monócromo, mosqueado en determinados casos con un sencillo motivo. Según vemos en un dibujo de Percier (fig. 161), en los espacios que dejaban las caídas de este figurado cortinón, pintábanse coronas de laurel y por lo alto algún asunto mitológico, con preferencia el de Apolo con sus caballos y otra



Fig. 162. – Retrato de madame Recamier, por el pintor Luis David, en el Museo del Louvre

vez victorias ó figuras aladas de las que se hacía grande uso. Tenía el cortinón orla de meandros ó palmetas, y el techo en cielo raso, plano, friso de idéntica traza y en su centro otra composición mitológica. Eran las camas en forma de sofá, con pies copiados de Pompeya y colcha lo más romana posible. David al retratar á Mme. Recamier la colocó sobre un sofá, á modo de cama antigua, con lampadario á un lado, haciendo una obra lindísima en que compiten el arte con el buen gusto, y donde se halla presentado por modo muy amable el arte greco-romano de los tiempos del Consulado y del Imperio (fig. 162). No ofrece el mismo atractivo la cámara ó dormitorio de la misma Mme. Recamier que dibujó Krafft, puesto que todos los detalles aparecen más rebuscados y hay hinchazón en el imperial que cobija la cama.

Aunque en menor grado que en los reinados de los Luises XV y XVI, las naciones extranjeras encargaron muebles á Jacob Desmalter y á algún otro de los ebanistas parisienses que florecieron en los días de la Convención, del Consulado y del Imperio. Desmalter proporcionó muebles á la corte de las Españas y á los hermanos del emperador, que quisieron tener en sus capitales las modas y costumbres de París. Parte de los muebles del Ermitage en San Petersburgo los labró también por encargo del emperador, y á Inglaterra envió asimismo trabajos salidos de sus talleres. Lo cierto es que con su imitación exagerada y con sus líneas frías por afán de severidad, el estilo del mueblaje en aquellas épocas tiene cierto encanto y se armoniza perfectamente con la arquitectura y con la decoración de los palacios y moradas de toda clase. Después del imperio, todo aparece pobre y anti-artístico. Los períodos de la Restauración y de Luis Felipe son imagen de la falta de arte, de la falta de ideas, de la vulgaridad y del mal gusto. No se construyó en ellos ningún mueble que pudiera compararse, ni de lejos siquiera, con los fabricados en siglos anteriores, y fué preciso que la Exposición universal de Londres de 1852 patentizara el atraso en que, bajo el concepto artístico, se hallaban las industrias suntuarias, para que se crearan las escuelas y los museos que han tenido por principal objeto levantarlas de la postración en que se encontraban, debiéndose poner en primera línea el Museo y Escuelas de South-Kensington. El estudio de las obras maestras de siglos pasados ha dado origen á una restauración, que debería llamarse arqueológica, ya que se han copiado ó imitado los ejemplares antiguos, modernizándolos en mayor ó menor grado según la inventiva y el ingenio de los ebanistas. En esta tarea, que es ya de nuestros días y que por lo tanto no ha de formar parte de este libro, se ha hecho gala de singular talento y de grandísima habilidad, pero no se ha dado con un estilo propio, con fisonomía característica que pudiera llamarse «estilo del siglo décimonono.»

Como final de este libro añadiremos breves palabras acerca del mueble en el Oriente. Algo hemos dicho de él que se encuentra desperdigado en las anteriores páginas, como por ejemplo, todo cuanto se refiere á las arquetas muslímicas en el capítulo correspondiente. No ha sido en el mueble donde más ha desplegado su inventiva y su fantasía el arte del Oriente. De los chinos se ha dicho que era un pueblo sin muebles, y no sería grande exageración aplicarlo también á todos los países musulmanes. El hombre y la mujer en el Oriente prefieren estar sentados en el suelo, cruzadas las piernas, á ocupar sillas y taburetes, ni siquiera los cómodos sillones del Occidente. Es como un instinto de raza. Si el individuo posee algunas riquezas no se sentará sobre esterilla ó piel de carnero mal preparada, ó un montón de paja sencillamente, conforme lo hacen los menesterosos, sino que extenderá blandos tapices afelpados que procuren al cuerpo un grato descanso, y aun tal vez almohadones, más ó menos altos, de terciopelo, de raso, de delicada seda, enriquecidos frecuentemente con bordaduras polícromas en las que desempeña el oro parte principalísima.

De las épocas lejanas de la historia nada se sabe respecto del mobiliario musulmán ó se tienen sólo vagas conjeturas. Makrizy hizo la descripción del tesoro del califa fatimita El-Mostamer-Billah, tesoro

robado y arrojado á los cuatro vientos cuando la guardia turca, rebelada contra El-Mostamer, saqueó el palacio del califa en el año 460 de la Hégira. Todo el arte de Oriente se encuentra reunido en aquella descripción. «Entre multitud de tapices de seda, tejidos de oro y de todos colores — dice M. Enrique Lavoix, que fué peritísimo en cosas orientales, — entre piezas de tejido donde se hallaba representada la serie de las diversas dinastías árabes, con los retratos de los califas, de los reyes y de los hombres célebres del Islam, entre el terciopelo y el raso de Damasco y de pinturas que figuraban hombres, elefantes, leones, caballos, cuadrúpedos y pájaros de toda especie, los turcos rebeldes encontraron pedrerías, esmeraldas, rubíes, innúmeras perlas, espejos de acero, de porcelana y de vidrio, enriquecidos con filigrana de oro y plata, juegos de ajedrez y de damas, millares de figuras de ámbar y de alcanfor, millares de vasos de oro, muebles, aguamaniles, objetos de cristal, mesas de ónice y de piedras duras, cofres, tinteros de sándalo, de áloe y de ébano del país de los zindjes.» De muebles en general se habla, sin especificar nada, mencionándose luego solamente los cofres, que en su disposición general allá se irían con los usados en el Occidente. Es fuerza reconocer que el arte árabe fué el arte bizantino modificado. El árabe carece de originalidad, mas posee destreza peregrina para todo, especialmente delicadeza singular en la labra de toda clase de materias. Dicho se está, pues, con esto que hubo de ser habilísimo en la carpintería y en la ebanistería, lo cual proclaman los antiguos edificios debidos á los alarifes árabes ó moros y los ejemplares del arte suntuario que se conservan todavía en catedrales y museos y que tienen idéntico origen. Los árabes fueron maestros en el arte de ensamblar la madera, ejecutando los trabajos de alfarjía con primor no superado por ningún otro pueblo. La Alhambra y el Alcázar de Sevilla dan fe de esta habilidad en sus puertas y ventanas, tan severas como ricas, y en los techos, donde la fantasía de los moros se desplegó á sus anchas, sacando innúmeras combinaciones, á cual más afortunada. Ejemplo bellísimo de trabajo de alfarjía es también la puerta mudéjar llamada del Sagrario (fig. 163) que conserva la catedral de Sevilla. En el Oriente se ejecutaron igualmente muchísimas obras de esta clase, aplicándose la alfarjía al mueble, en el que se utilizó también en gran manera el damasquinado sobre metales. Fueron muebles de uso constante entre los árabes de todas las regiones las mesitas, á modo de escabeles altos, que les servían para sostener toda clase de objetos al alcance de la mano para quien estaba sentado ó tumbado en el pavimento. Ejemplares lindísimos de estas mesitas se encuentran en los museos y en las colecciones particulares, unas de nogal, madreperla y hueso con labor de taracea, otras de nogal ó roble en las que domina principalmente la tornería en madera, con resultado felicísimo dentro de mucha economía ó sobriedad en los

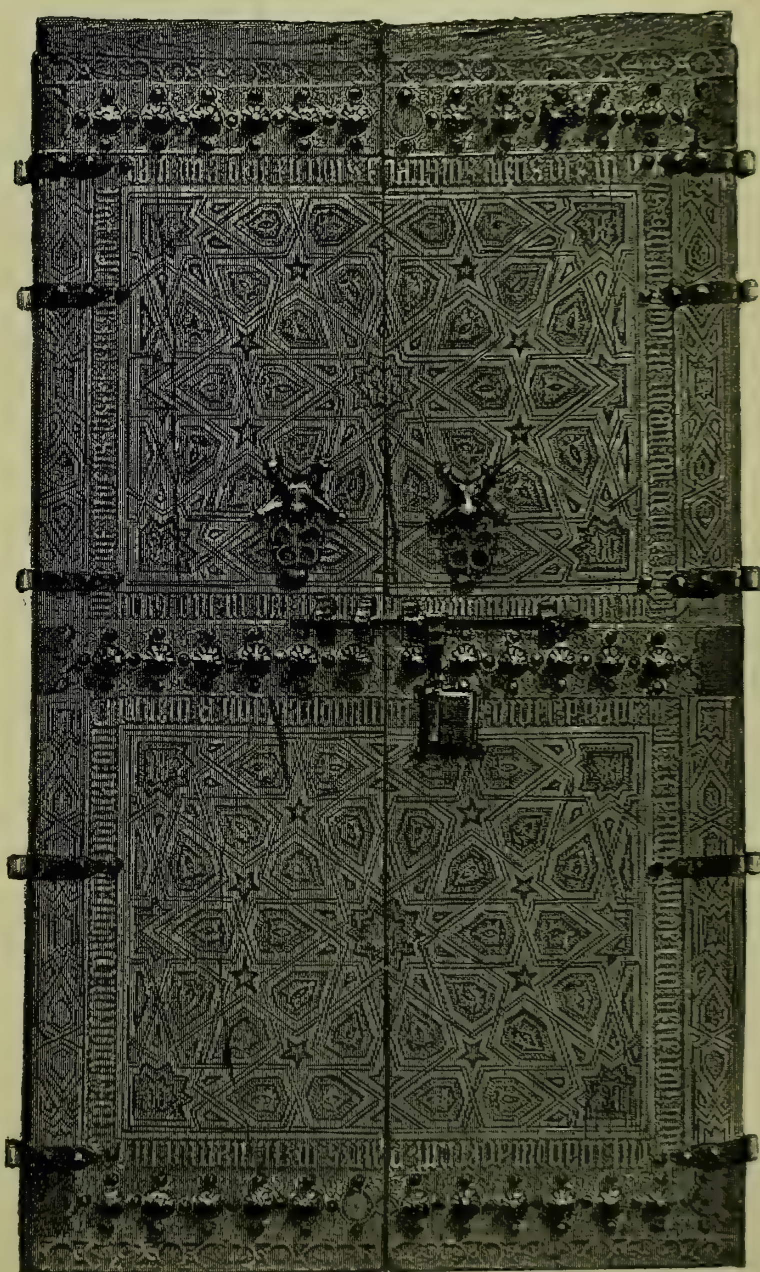


Fig. 163. — Puerta de alfarjía de la capilla del Sagrario en la catedral de Sevilla

medios empleados, y otras de metal, como hemos dicho, latón ó bronce con delicadas incrustaciones de plata, á la que pertenece la mesita del sultán Kalaoun del siglo XIII y que existe en el museo del Cairo (fig. 164).

La Persia y la India son la patria del género de mosaico empleado en los muebles orientales. Del mosaico romano y del bizantino procedió acaso, siendo de creer que en ellos se inspirarían los primeros artistas y artífices que lo usaron en el mueblaje y en el edificio, puesto que la taracea fué aplicada igualmente, con verdadera profusión, en las puertas de las construcciones lujosas del Oriente. En la India la taracea fué más fina, y sigue siéndolo, que en la Persia y en la Arabia. Es una labor menudísima que parece ha de escaparse de los dedos del obrero por diestro que fuere en el oficio. Combinan los indios el metal con el marfil y con maderas de color sobre fondo de madera oscura, y lo emplean especialmente en arquimesas ó arquillas, con cajonería algo complicada. Encuéntranse todavía en Portugal en nuestros tiempos arquillas de esta clase, que producen asombro por el trabajo que suponen, el cual, empero, lleva á cabo el artífice indio por medios que tienen algo de mecánico, aunque no lo sean del todo, á manera de lo que acontece con la filigrana de plata y de oro. Las arquillas indo-portuguesas forman un tipo híbrido que participa del Oriente y del Occidente, si bien predominando el primero. A veces los soportes ofrecen un aspecto del todo abarrocado, debido sin duda al influjo de la arquitectura llamada manuelina que ha dejado en Portugal palacios en los cuales la magnificencia va de par con la hinchazón. En la taracea oriental aparecen, como en ninguna otra clase de trabajo de idéntica procedencia, las combinaciones ornamentales de estilo arábigo, con infinitas combinaciones que semejan enrevesadas y que tienen, sin embargo, una clave para sacarlas con claridad y reproducirlas exactamente. Hay ocasiones en que las generatrices de las cláusulas decorativas son sencillísimas: la complicación resulta de los pormenores con que se las engalana ó enriquece. Los círculos entrecruzados suelen ser la base de aquellos temas, formando una especie de red más ó menos confusa en la apariencia, según el número mayor ó menor de círculos que se entrecruzan. Así la mesita del sultán Kalaoun, que existe en el Museo del Cairo, como el mueble de la misma índole que va reproducido en estas páginas y que pertenece al propio museo, constituyen dos excelentes modelos del mueblaje arábigo. En cada uno de ellos el artista hizo gala de su habilidad, combinando con exquisito gusto los temas decorativos de mayor riqueza, de modo que llenasen por completo los plafones, sin que alterasen las líneas de la mesita, cosa que por lo común atendieron siempre en sus obras los artífices del Oriente y en particular los artífices árabes. Las dos mesas de que hablamos no presentan resaltos, nada que pueda molestar á quien las emplee para las necesidades comunes de la vida. Los pequeños relieves que marcan el plafonado tienen altura tan escasa que á duras penas

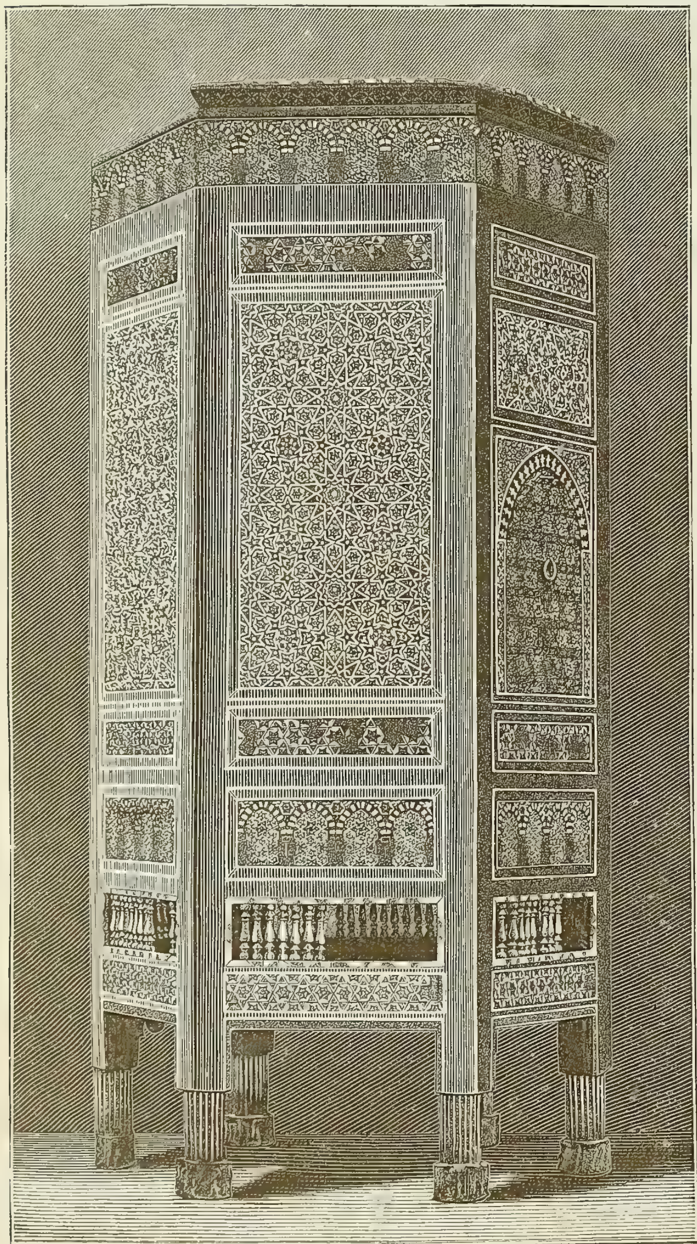


Fig. 164. - Mesita con incrustaciones de metal, de labor arábiga, siglo XIII, en el Museo del Cairo

se advierten al tacto y sólo sirven para dar una nota oscura por medio de la sombra finísima que proyectan. Todo el encanto de estos ejemplares de la ebanistería y de la metalistería musulmanas se encuentra en la variedad de la cláusula ornamental, en su riqueza y en su ejecución por todo extremo delicada. Con tales condiciones las mesitas arábigas pueden ofrecerse como tipo bellísimo y característico de una parte del ajuar en los palacios y habitaciones lujosas de la Arabia, del Asia Menor, del Egipto, etc.

No faltan tampoco alacenas arábigas, ya resueltamente con este carácter de alacenas, conforme acontece con la llamada Botica de los Templarios en el Museo de South Kensington, ya también presentando más el aspecto de armario ó arquimesa, todas, empero, muy semejantes, por no decir idénticas en su disposición y en su decorado. Los árabes, y más particularmente los persas, usaron el bronce y el latón en diversos objetos de uso común, así en el palacio del potentado como en el hogar de las familias modestas, con la diferencia natural del mayor ó menor lujo en esta clase de muebles, según el lugar donde estuvieron colocados. Tal ocurre, por ejemplo, con las lámparas de grandes dimensiones, sujetas todas á una forma general, diversa cada una en los pormenores. Los persas, conforme hemos dicho, se señalaron en este particular, encontrándose hoy día aun en aquellas comarcas lámparas, ó mejor dicho, lampadarios, sujetos á la tradición antigua, que en no pocos conceptos allá se van con los que se fabricaron en los siglos XIV, XV y XVI, y que pueden ofrecerse como modelos desde el punto de vista de la utilidad, del servicio práctico que prestan y de sus condiciones propiamente artísticas. Este mismo arte desplegaron los pueblos orientales en el *hookah* ó gran pipa, mayor que el *narghileh*, con la superficie elegantemente calada en alguna de sus partes. Un *hookah* sumamente esbelto y una lámpara de bronce, de seis luces, pertenecientes ambos al arte persa, existen en el citado museo de South Kensington que son la confirmación de cuanto acabamos de exponer. En los distintos cuerpos que constituyen la lámpara se hallan grabados diversos asuntos, entre motivos ornamentales tratados con la facilidad propia de los artistas del Oriente. Hasta fecha reciente se han conservado en los países musulmanes las prácticas y costumbres tradicionales, de donde el que los muebles difieran poco en el siglo actual de los empleados hace dos, tres y más siglos por las mismas naciones. La influencia cosmopolita las ha cambiado modernamente, sobre todo en Estados como Turquía y Egipto, más en contacto que otros con el movimiento europeo. Ha habido afán por imitar á los ingleses ó á los franceses ó á otros pueblos, y se ha hecho esto de la manera más deplorable que pueda imaginarse, resultando de esta imitación ajuares de casa híbridos que ni tienen el carácter artístico peculiar de los antiguos muebles arábigos, ni la comodidad, el conforte de los muebles fabricados en Europa. Por tal camino los pueblos musulmanes han perdido la herencia artística y suntuaria que habían heredado de sus antepasados, y no han logrado tampoco apropiarse el arte de los pueblos cristianos, aplicado á las necesidades de la casa y de la sociedad moderna.

China y Japón dan su nota característica en el mueble, mas con frecuencia emplean su arte típico en la construcción de objetos de mueblaje ejecutados con la mira puesta á contentar á los europeos y americanos. Ni en la China ni en el Japón, antes de que penetraran allí, singularmente en el último de los imperios, las modas de Europa, se daba importancia á los asientos, merced á la afición que reinaba de estarse todo el mundo sentado en el duro suelo ó sobre alcatifas y almohadones, á la usanza musulmana. Mayor importancia que en la Arabia y Persia tuvieron entre chinos y japoneses los armarios, grandes ó pequeños, de laca, con mucho adorno, á los que nos hemos referido brevemente al tratar del barniz Martín, imitación de las lacas de aquellos países. La forma de estos armarios no puede ser más simple. Redúcese al paralelogramo, más ó menos prolongado en el sentido de altura ó de anchura. El interés y el mérito del mueble se cifran en lo perfecto de la laca, en lo cual fueron y son maestros de verdad los chinos y japoneses, y en la decoración con figuras, con paisajes, con bestias, ora sacadas con fidelidad del natural, ora quiméricas, con flores y con otros motivos en armonía con el estilo peculiar de la decoración en los dos imperios. Ejecutábanse á veces estos temas únicamente con oro, otras con oro y colores, po-

niendo esmero el artista en labrar, por el natural, los rostros de las figuras, lo cual solía hacerse en los armarios, cajas y biombos de mayor lujo. Y ya que hemos mentado el biombo, añadiremos que figura igualmente entre las cosas del hogar doméstico, especialmente fabricadas por chinos y japoneses. Se ha hecho, y se hace, el biombo tapizado con papel ó con seda, bordada ésta en ocasiones con oro y sedas de colores por modo muy lujoso; se ha hecho y se hace de madera con imprimación de laca, decorada como los armarios, ó tallada con minuciosidad asombrosa, merced al genio pacienzudo del obrero chino, que no se precipita nunca, ni se cansa por fastidiosa que sea en su ejecución la obra confiada á sus manos.

Pertenecen asimismo al arte del mueblaje entre chinos y japoneses las estanterías ó anaquelerías para guardar chismes de toda clase, pues al parecer, aquellas gentes hubieron de ser los inventores de la afición á las baratijas y fruslerías, ó al *bibelot*, como las han bautizado los franceses. Las anaquelerías de la China y del Japón encantan con frecuencia por el garbo con que están dispuestas todas sus piezas, con cierto desorden y sobre todo con marcada libertad en punto á la euritmia, poco ó nada observada por los artistas y artífices del extremo Oriente. Los calados desempeñan papel principalísimo en estos muebles. Las habilidades del tallista y la fantasía del hombre de ingenio las han utilizado, de igual modo, chinos y japoneses en la labra de camas, que bien podrían llamarse monumentales por su aparatoso aspecto. En antiguas centurias ¿había en los palacios y moradas ricas de la China y del Japón camas historiadas? No podemos responder á esta pregunta, porque nada hemos encontrado acerca de este punto en los autores que han hablado de los dos imperios. Acaso se labró alguna cama que en la apariencia se acercase á aquellas á que aludimos, mas sería como excepción, no como regla general fundada en los hábitos comunes á los individuos de un pueblo. Que se han construído modernamente es cosa indudable, puesto que han figurado ejemplares de ellas en Exposiciones universales. Estas camas, en su masa semejan un armario y tienen sus paramentos cuajados de figuras y figuritas, paisajes y monerías de toda suerte, talladas con el mayor primor y afiligranadas. La madera está revestida de una laca ó barniz, ó de entonación roja ó de una entonación oscura muy parecida á la venturina. Complétanse estos muebles con almohadones llenos de espléndidas bordaduras y colchas enriquecidas por idéntica manera, con mucho oro en la mayor parte de los casos. En los árabes, chinos y japoneses se sintetizan los pueblos orientales, puesto que los indios presentan tantos puntos de contacto con los primeros, que no es aventurado afirmar que su civilización y su arte se reducen á ser una variante de la civilización y del arte musulmanes.

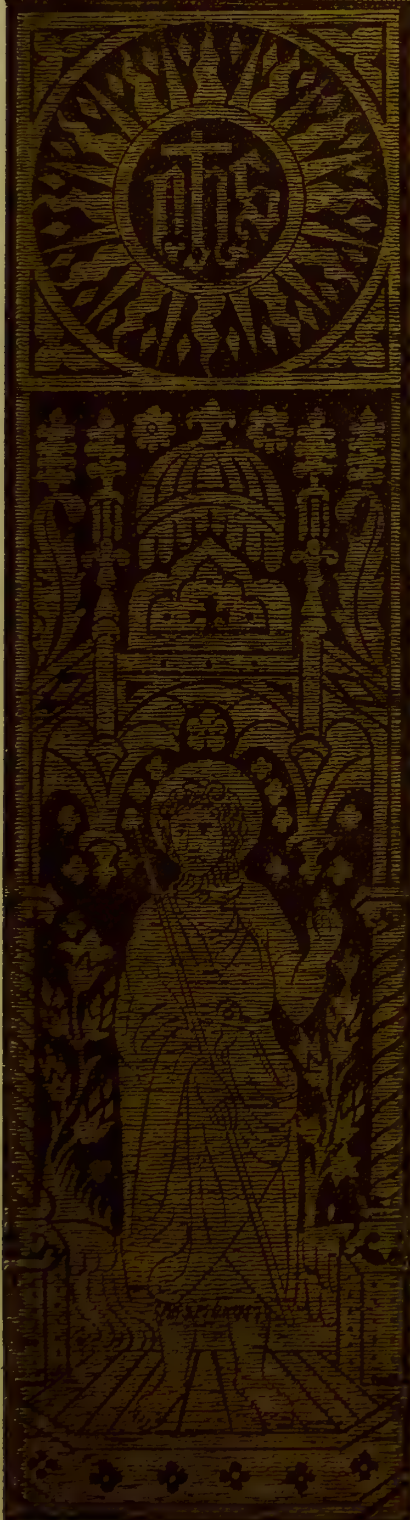
FIN DE LA HISTORIA DEL MUEBLE

HISTORIA

DEL TEJIDO, DEL BORDADO Y DEL TAPIZ



Tejido italiano, con oro, últimos del siglo XV ó principios del XVI



HISTORIA

DEL TEJIDO, DEL BORDADO Y DEL TAPIZ

I

ANTIGÜEDAD DEL TEJIDO. – EGIPTO. – LOS BAJOS RELIEVES ASIRIOS. – EL VIEJO TESTAMENTO. – EL TEJIDO ENTRE LOS GRIEGOS. – LAS ESTOFAS TEJIDAS, LOS TAPICES Y LOS PAÑOS BORDADOS. – LUJO DE ROMA EN LA MATERIA.



EMÓNTASE á la más grande antigüedad el arte del tejido. ¿Cómo no ha de ser así, cuando no puede caber la menor duda de que el hombre, en las épocas más primitivas, hubo de acudir á un tejido más ó menos basto para tapar su desnudez? Los pueblos salvajes de hoy día, alejados de todo contacto con los países civilizados, tejen, no obstante, en forma más ó menos grosera, las plantas filamentosas textiles que crecen en las comarcas donde habitan. Es lógico, por lo tanto, que pueblos aventajados relativamente en la cultura social y algunos muy adelantados que existieron muchos siglos antes de Jesucristo, conocieran el arte del tejedor y lo llevaran á cierto grado de perfección, al punto de producir estofas elogiadas y celebradas por los autores coetáneos. Esto ocurre, por ejemplo, con los egipcios y con los asirios, de quienes nos dicen sus monumentos auténticos que hubieron de ser más que medianamente peritos en el tejido. Lo difícil estriba en sacar con claridad lo que hubiere de cierto entre lo que dicen los autores y lo que nos revelan los monumentos. Procuraremos entresacarlo, aunque con brevedad, por considerar que el verdadero interés de la historia del tejido no se halla en el génesis de este arte, sino en los períodos en que aparece ya desarrollado, y debiéndose á él obras de carácter artístico en toda

la extensión de la palabra y que puedan servir de modelo en nuestros mismos tiempos, aun después de la invención del famosísimo Jacquard, que en tanta manera ha facilitado la ejecución de toda suerte de tejidos, originando también su baratura en los mercados.



Fig. 1. – Parte superior de un ataúd egipcio, tipo del decorado en el tejido. Museo Británico (de fotografía)

Estamos de acuerdo con M. Eugenio Müntz en que así durante la antigüedad como en la Edad media muchos paños bordados y tejidos serían designados con el nombre de tapicería. En castellano se ha empleado y se emplea esta voz lo mismo para indicar los verdaderos tapices ó paños de Ras, de que hablaremos en el capítulo correspondiente, que para señalar grandes piezas de rico raso ó de brocatel destinadas al ajuar de las habitaciones señoriles. En la antigüedad, sobre todo en Grecia y Roma y quizás lo mismo pueda asegurarse de Egipto y la Asiria, por la disposición de sus edificios, hubieron de emplearse numerosos cortinones, que serían más ó menos lujosos, según la fortuna del dueño de la morada en donde se empleaban. El arqueólogo alemán Semper dice que basta examinar la planta y alzado de una casa antigua para convencerse de que sólo podía convertirse en habitable merced al empleo de cortinas ó colgaduras que hicieran oficio de tabiques movibles, produciendo las separaciones necesarias. Estos cortinones, suspendidos en barras por medio de anillas, podían correrse ó tirarse á voluntad de los habitantes de la casa. En este particular griegos y romanos desplegaron mucho boato. Plinio el Naturalista, de quien podría decirse que trató de todas las cosas y de muchas otras más, habla, aunque confusamente, de los orígenes del tejido y del bordado. A título de curiosidad pondremos lo que escribe. «Homero – dice – habla de estofas bordadas, de donde vienen las estofas llamadas triunfales. Los frigios inventaron el arte de bordar á la aguja, de donde el que estas obras se llamasen *Phrygioniæ*. Introducir en ella hilos de oro lo descubrió en Asia el rey Atalo, y de ahí que se apellidaran *Attalicæ* estas bordaduras. Por haber puesto colores diversos en los bordados fué celebradísima Babilonia, por lo cual se les llamó bordados babilónicos. Alejandría inventó el arte de tejer con muchos lizos las estofas que se llaman brocados (*polymita*) y la Galia los tejidos á cuadros.» Precisar lo que hubiere de exacto en lo que expresa Plinio el mayor, es tarea ardua, conforme lo hemos indicado antes, por cuyo motivo sólo puede admitirse como voz de la tradición que llegó hasta aquel polígrafo más ó menos adulterada. Noticias más fieles podremos obtener consultando los monumentos, ya que, por fortuna, de ellos puede lograrse algo á propósito para esta historia.

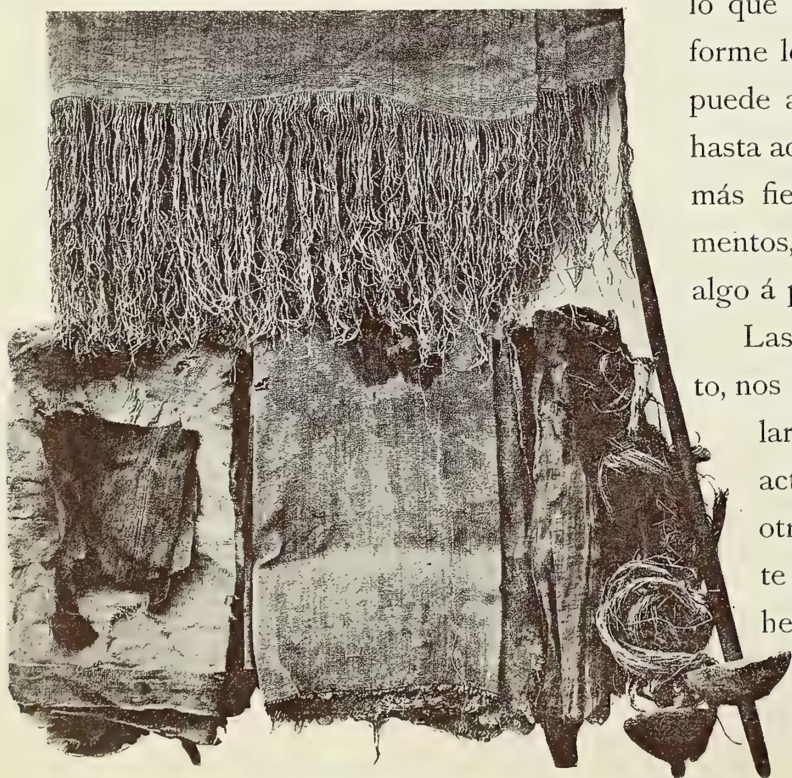


Fig. 2. – Tejidos de lino procedentes de hipogeos egipcios. Museo Británico (según fotografía)

Las pinturas del hipogeo de Beni-Hassán, en Egipto, nos procuran la representación fidelísima de un telar que se parece en gran modo á los que se usan actualmente en la fábrica de los Gobelinos y en otras destinadas á la industria del tapiz propiamente tal. No olviden nuestros lectores que, según lo hemos afirmado en anteriores párrafos, el tejido y el tapiz andan revueltos en los orígenes del arte en que nos ocupamos. La pintura en cuestión, anterior en 3.000 años á la era cristiana, ofrece á la vista un telar de alto lizo, con todos

los adminículos que lo caracterizan. Existen en el Museo del Louvre algunos fragmentos de tejidos egipcios que más parecen hechos á punto de Gobelinos, que en telar por medio de lanzadera. Primero tejieron los egipcios el lino exclusivamente, como casi todos los pueblos antiguos; más tarde introdujeron en sus telas la lana, mezclada con el hilo, y sólo en los siglos que tocan con nuestra era empezaron á trabajar la lana y la seda, conforme lo cuenta Eugenio Müntz en *La Tapisserie*, concordando con el dictamen de otros investigadores. En el Museo de Arte é Industria de Lyón puede verse un notable fragmento de seda verde adornado con florones, que envolvía el cuerpo de la princesa Amenzet, hija de Amenophis III y de la reina Taia, su mujer, pertenecientes á la décimaoctava dinastía de los Faraones. Flores de formas variadas pusieron los egipcios en el decorado de sus telas, probablemente con repetición la flor del loto, generadora de su estilo decorativo (fig. 1). Tejidos se conocen en los que figuran pájaros diversos como los del Louvre antes citados; mas no creemos fácil tarea dilucidar si en realidad proceden estos monumentos textiles de épocas remotas del Egipto, ó si fueron labrados en tiempos relativamente modernos ó dígase cuando existían ya los coptos. Es sabido que las momias egipcias se hallan envueltas en tiras ó fajas que siempre se había creído ser tejidas con lino exclusivamente. Recientemente, conforme lo refiere el doctor Rock, hubo quien expuso sus dudas acerca del particular, y quien fundándose en unas palabras de Herodoto aseguró que en aquellos tejidos se emplearon juntamente con el hilo, la lana y el algodón (fig. 2). Lleváronse á cabo en Londres curiosos experimentos, y de ellos resultó que los viejos ejemplares de *byssus* ó vendas de momia traídas de Egipto, eran siempre de fino lino sin mezcla de ninguna otra materia. Las estatuas egipcias nos procuran también datos para ir redondeando la historia del tejido en aquel poderoso imperio. En algunas de estas esculturas llevan los personajes retratados vestidos en forma acanalada, que produciría el telar directamente, como se ha hecho también en otras épocas (fig. 3). Darán idea á nuestros lectores del carácter que ofrecen los antiguos tejidos del Egipto, la reproducción que damos (fig. 5) de una fina estofa, á manera de velo con pájaros y pimpollos; la de una interesante muestra (fig. 7) pintada en un bajo relieve de aquella nación y que fué sin duda copiada de un tejido, y el fragmento con dibujo geométrico (fig. 8) en el cual entran por igual el tejido y el bordado.

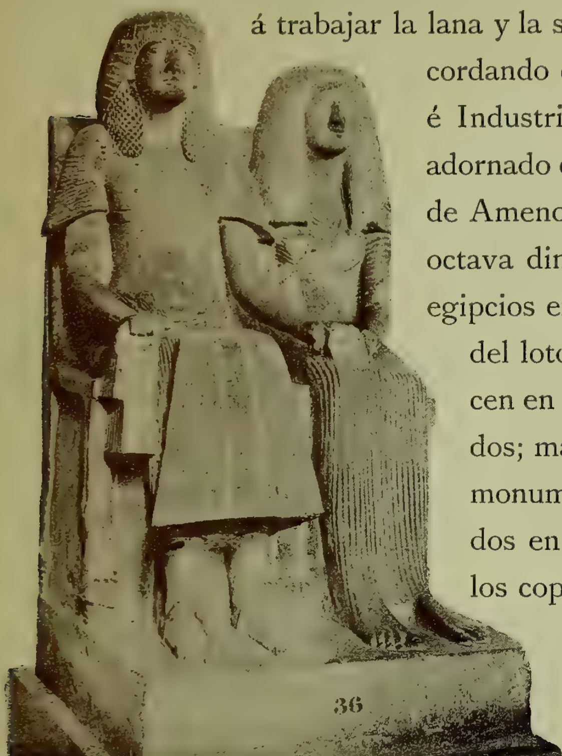


Fig. 3. – Estatuas egipcias vestidas con tejidos acanalados. Museo Británico (de fotografía)

Espléndido desarrollo hubieron de tener en Babilonia el arte del tejido y el arte del bordado. Tenemos para probarlo el aserto de los poetas é historiadores latinos, quienes hablan de los soberbios paños que de allá se traían y que se pagaban á peso de oro por los potentados romanos. De Metelo Escipión se contaba que gastó 800.000 sestercios, ó dí-



Fig. 4. – El rey asirio Assurbanipal ricamente vestido: de un bajo relieve de Kuyundjik (de fotografía)

gase unas 160.000 pesetas, en la compra de *triclinaria babilónica*, lo que traducido en romance vale lo mismo que colgaduras de Babilonia para el comedor, llamado *triclinium*, como es sabido, por los romanos. Más dió todavía Nerón por algunos paños de la misma clase, pues llegó á cuatro millones de sestercios, aproximadamente 820.000 pesetas, lo cual no es grano de anís ni mucho menos. De estas colgaduras, con todo, nada concreto sabemos, únicamente que debieron ser suntuosísimas y que el arte figuraría en ellas por no escasa parte, supuesto el buen gusto que en la materia tuvieron los romanos ilustres, sin exceptuar al emperador Nerón, quien mostró más de una vez aficiones artísticas muy refinadas, en medio de su perversidad y de sus locuras. Es de suponer que las *triclinaria babilónica* de Metelo Escipión serían más obra de bordador que de fabricante de tejidos y de tapices, aun cuando el primero no dejase de tener en ellas intervención principalísima. Datos interesantes, fehacientes para juzgar de los tejidos y paños asirios, nos proporciona aquella serie prodigiosa de bajos relieves sacados de los edificios de Nimrud y Kuyundjik que admiran artistas é historiadores en el riquísimo Museo Británico, emporio del arte ornamental en todas las épocas del mundo y en todas las civilizaciones. Allí está perfectamente reproducida la vida social de los asirios en las épocas esplendentes de Nínive y Babilonia, mil ú ochocientos años antes de Nuestro Señor Jesucristo. Allí están reproducidas con nimia exactitud escenas de la corte en las cuales figuran los monarcas Assur-na-zirpal y Assur-ba-nipal, con sus esposas á veces y con personajes palatinos que constituían su servidumbre. De estos bajos relieves se puede sacar el traje del rey – tomamos adrede el más significativo y más lujoso – y restaurarlo con los menores detalles, al punto de que pueda verse el dibujo sin que le falte una línea siquiera (fig. 4). El problema estriba luego en decir si la túnica regia, ó el bonetillo con que el rey cubre la cabeza, fueron tejidos simplemente ó bordados además para mayor bizarría. Las rosetas que forman la base de la ornamentación y casi podríamos decir su único tema, lo mismo pudieron ser ejecutadas al telar con la lanzadera ó útil parecido, ó acaso en telar de alto lizo, á manera de tapiz, como pudieron ser bordadas á la aguja, según el estilo inventado por los frigios, al decir de Plinio el



Fig. 6. – Restauración del tejido de la túnica del rey asirio Assurbanipal



Fig. 5. – Tejido antiguo egipcio á modo de velo con pájaros y pimpollos

Naturalista. Ambas suposiciones pueden admitirse; pero á nuestro juicio, que emitimos valga por lo que valiere, las túnicas que usan los personajes esculpidos en los relieves marmóreos de Kuyundjik y Khorsabad, más parecen tejidas que bordadas. De ser bordadura aquel mosqueado de rosetas, lo hubiera alternado el artífice con otro clausulado en el que su habilidad hubiese aparecido por modo más relevante, siendo probable que las líneas generales del dibujo estuviesen dispuestas en otra forma, teniendo zonas horizontales, que era la forma empleada repetidamente en los trajes vistosos de todos los tiempos. Aquel mosqueado nos parece revelar la obra del tejedor, quien sobre la trama de lino pondría quizás el expresado tema repetido indefinidamente, mas con variantes obtenidos por la diversidad de los colores y tal vez también por el empleo del hilo de oro (fig. 6). Se utilizaría, sin duda, la seda para las rosetas, puesto que el empleo de este producto textil se pierde en el Oriente entre la bruma de los siglos, siendo aventuradas las suposiciones y afirmaciones que se hacen para precisar la fecha en que por vez primera fué introducida y usada. Por tal arte compuesto el tejido, debía presentar una magnificencia que acrecentase la autoridad del personaje que lo usaba. Por indicio corroborante de lo dicho, tenemos el que sea el dibujo á que aludimos el empleado casi exclusivamente, por no decir exclusivamente, en las vestimentas de personajes insignes en los indicados bajos relieves. ¿No viene esto á decirnos que se trata de un tejido, reproducido sin limitación por medio del telar, esto es, por un procedimiento mecánico más ó menos perfeccionado? ¿No puede suponerse, sin perderse uno en vanas conjeturas, que el bordador, que no sería lerdo en su arte, habría introducido variaciones de monta en su obra, por virtud del impulso propio del artífice, cuando no trabaja mecánicamente, por más que se tratara de un artífice oriental, inclinado como todos á no separarse nunca de un mismo camino? Y ya que hemos aludido á la tendencia de los orientales á sostenerse siempre en la tradición, no sería tampoco fuera del caso recordar aquí que todavía se tejen en el Oriente telas de lana y seda, de hilo y seda, y de seda exclusivamente, en las cuales se ven temas decorativos muy semejantes á los que están reproducidos en las imágenes de los reyes Assur-na-zirpal y Assur-ba-nipal. Se di-



Fig. 7. – Tejido egipcio con representaciones de animales, sacado de un bajo relieve pintado



Fig. 8. – Estofa del antiguo egipcio, parte tejida y parte bordada

rias textiles representó brillante papel en los palacios de los personajes ilustres y en casas también de mediano rumbo. Lo que dice Semper y hemos transcrito antes, puede aplicarse al caso presente. La casa griega requería el uso de muchos cortinones para que resultase algo confortable, ya que de otro modo el aire hubiera circulado por todas sus dependencias con molestia grandísima para cuantos las ocupaban. «En la *Ilíada* y en la *Odisea* – escribe Eugenio Müntz – es cuestión á cada paso de tronos que desaparecen debajo de ligeras colgaduras, de mantos de lana de púrpura y de mullidas alfombras. Una de las cámaras del palacio de Príamo, cuidadosamente perfumada, tiene en abundancia alfombras, obra de esclavas de Sidón, robadas por Paris. Juno se viste una túnica divina, labor admirable de Minerva, adornada con dibujos. Uno de los pretendientes le ofrece á Penélope un grande y magnífico velo maravillosamente adornado, sujeto por doce anillas de oro macizo á otros tantos soportes encorvados.» Las esposas de los héroes troyanos y griegos, como más tarde las princesas medievales, tejen y bordan con sus delicadas manos las vestimentas y las colgaduras destinadas á los santuarios. «Penélope – se lee en el canto II de la *Odisea* – imaginando un nuevo artificio, ha emprendido el tejer en su palacio una gran tela, tan fina como vasta. Jóvenes pretendientes – exclama ella sin cesar, – ya que ha muerto el divino Ulises, aguardad, antes de apresurar mi matrimonio, á que concluya este tejido... que es el sudario para el hijo de Leertes. Cuando la Parca inexorable lo hunda en el largo sueño de la muerte, no querríais vosotros que en el pueblo, una de las Acaenas me echase en cara el haber inhumado sin sudario á un rey que poseyó tantos dominios... De entonces teje la gran tela durante el día y por la noche la deshace á la luz de las antorchas.»



Fig. 13. – Reproducción de un cortinón romano, sacada directamente de una pintura mural de Pompeya

Así como las pinturas murales y los papiros respecto del Egipto, y los bajos relieves por lo que hace á la Asiria, son la fuente de donde se han entresacado los datos más interesantes sobre las costumbres, vida social y arte de aquellos pueblos, en lo tocante á Grecia han desempeñado y desempeñan idéntico papel las pinturas de sus vasos, en barro cocido, singularmente de aquellos que contienen representaciones memorables (figs. 9 á 12). Así el telar de Penélope aparece reproducido con peregrina fidelidad en un vaso labrado 400 años antes de J. C. próximamente y que fué encontrado en Chiusi. La pintura en cuestión nos pone ante la vista un telar de alto lizo, como los que se usan en los Gobelinos y se usaron en las fábricas españolas de Santa Isabel y Santa Bárbara, con algunas variantes en la disposición de determinadas partes de la máquina. En el trozo de tapiz concluído se ven personajes alados, grifos y otros animales fantásticos de traza oriental bastante pronunciada. De los propios vasos han sacado los arqueólogos, y muy especialmente los dibujantes dedicados á la indumentaria teatral, los motivos que adornaban la túnica y el *peplum* usados por las damas griegas, lo propio que la ornamentación de las prendas en el vestido masculino, puesto



Fig. 14. – Cortina sacada de una pintura mural de Pompeya

que de unos y otros se encuentran repetidas muestras en los expresados vasos. Un muestrario de temas de tejidos helénicos puede obtenerse, sin gran fatiga, con sólo reunir cuidadosamente los que existen en los referidos ejemplares de la cerámica griega. Estos temas van acordes del todo con los que nos da el arte decorativo cuando investiga la forma en que fueron decorados los edificios de Grecia en sus diversas épocas y la policromía que predominó en los más celebrados, lo propio que en tejidos, bordados y pinturas murales de Roma (figs. 13 y 14).

Ya que hemos mentado el arte decorativo helénico, veamos lo que escribe M. de Ronchaud en su monografía *Le Peplo*, quien asegura que la tapicería desempeñaba papel predominante en la exornación del Partenón, una de las más perfectas, si no la más perfecta entre las obras de la arquitectura griega. «Ha de recordarse – dice – ante todo que el Partenón fué un templo pintado. En el exterior los muros de la *cella*, las columnas de los pórticos y del peristilo, las cornisas, los frisos, los frontones con sus estatuas, todo se hallaba revestido de colores que imprimían al mármol un aspecto viviente. Así decorado y puesto hacia el Oriente, como la mayor parte de los templos griegos, el templo de Atenas parecíase á una inmensa flor abierta á los rayos de la mañana. El mismo sistema dominaba en el interior. Paredes, columnas, todo se encontraba cubierto de entonaciones ó brillantes ó suaves, de las que dió el secreto á sus artistas el sol de Oriente. En medio del santuario se alzaba el resplandeciente ídolo de oro y de marfil, obra maestra del genio de Fidias. Las tapicerías debían formar el complemento natural de la decoración que rodeaba la estatua y hallarse en consonancia con la brillantez de la misma escultura.» Según la hipótesis del citado arqueólogo, entre las columnas de la nave colgaban tapicerías que representaban la batalla de Salamina, en una serie de cuadros, cada uno de los cuales figuraría probablemente la lucha de un buque griego contra otro persa. Tapices historiados serían estas colgaduras, ejecutados al parecer según el procedimiento de Penélope, ó dígase con telar de alto lizo. Quizás fuesen de idéntica fabricación ó tal vez bordadas las colgaduras tendidas en una segunda galería, en las que, afirma igualmente M. de Ronchaud, se veían animales monstruosos y cacerías, y de las cuales indica Eurípides que eran de fabricación oriental ó hechas siquiera al modo de los orientales, aficionados de antiguo á los animales quiméricos. Por lo que se refiere á los tapices que hacían oficios de antepuertas – *portieres*, como se dice ahora con voz francesa y sin necesidad alguna – en las que estaba representada la historia de Cecrope y de sus hijas, debían tenerse con certeza como producto de las fábricas atenienses, siendo probable que tuviesen el fondo color de azafrán como el peplum de Minerva Atenea. Era el peplum ó *peplo* de Atenea un gran trozo cuadrado de lana, con fondo color de azafrán y figuradas en él polícromamente las empresas de la diosa. Renovábase cada cuatro años, lo bordaban las manos virginales de las Erreforas y era llevado en procesión durante la fiesta de las Panateneas, tan bellamente reproducida por el olímpico cincel de Fidias en el bajo relieve del pórtico en el templo mencionado.


Fig. 15. – El telar de Penélope, según un vaso hallado en Chiusi

Las victorias del macedonio Alejandro contribuyeron al desarrollo del tejido y del tapiz, merced al contacto de Grecia con Egipto, Persia é India. Alejandro desplegó en sus tiendas y en sus palacios lujo propiamente asiático, empleando cortinones tejidos ó bordados con oro sobre fondo de riquísima púrpura y usando igualmente tapices historiados que en punto á suntuosidad allá se irían con aquellos cortinones. Los sucesores de Alejandro siguieron sus huellas y tal vez le excedieron en magnificencia y despilfarro. El arte casi siempre sale ganando con estos lujos, aun cuando á veces por la misma causa caiga en la hinchazón y en el mal gusto. Las noticias que han podido allegarse, ni en estos ni en los de-

rias textiles representó brillante papel en los palacios de los personajes ilustres y en casas también de mediano rumbo. Lo que dice Semper y hemos transcrito antes, puede aplicarse al caso presente. La casa griega requería el uso de muchos cortinones para que resultase algo confortable, ya que de otro modo el aire hubiera circulado por todas sus dependencias con molestia grandísima para cuantos las ocupaban. «En la *Ilíada* y en la *Odisea* – escribe Eugenio Müntz – es cuestión á cada paso de tronos que desaparecen debajo de ligeras colgaduras, de mantos de lana de púrpura y de mullidas alfombras. Una de las cámaras del palacio de Príamo, cuidadosamente perfumada, tiene en abundancia alfombras, obra de esclavas de Sidón, robadas por Paris. Juno se viste una túnica divina, labor admirable de Minerva, adornada con dibujos. Uno de los pretendientes le ofrece á Penélope un grande y magnífico velo maravillosamente adornado, sujeto por doce anillas de oro macizo á otros tantos soportes encorvados.» Las esposas de los héroes troyanos y griegos, como más tarde las princesas medievales, tejen y bordan con sus delicadas manos las vestimentas y las colgaduras destinadas á los santuarios. «Penélope – se lee en el canto II de la *Odisea* – imaginando un nuevo artificio, ha emprendido el tejer en su palacio una gran tela, tan fina como vasta. Jóvenes pretendientes – exclama ella sin cesar, – ya que ha muerto el divino Ulises, aguardad, antes de apresurar mi matrimonio, á que concluya este tejido... que es el sudario para el hijo de Leertes. Cuando la Parca inexorable lo hunda en el largo sueño de la muerte, no querríais vosotros que en el pueblo, una de las Acaenas me echase en cara el haber inhumado sin sudario á un rey que poseyó tantos dominios... De entonces teje la gran tela durante el día y por la noche la deshace á la luz de las antorchas.»



Fig. 13. – Reproducción de un cortinón romano, sacada directamente de una pintura mural de Pompeya

Así como las pinturas murales y los papiros respecto del Egipto, y los bajos relieves por lo que hace á la Asiria, son la fuente de donde se han entresacado los datos más interesantes sobre las costumbres, vida social y arte de aquellos pueblos, en lo tocante á Grecia han desempeñado y desempeñan idéntico papel las pinturas de sus vasos, en barro cocido, singularmente de aquellos que contienen representaciones memorables (figs. 9 á 12). Así el telar de Penélope aparece reproducido con peregrina fidelidad en un vaso labrado 400 años antes de J. C. próximamente y que fué encontrado en Chiusi. La pintura en cuestión nos pone ante la vista un telar de alto lizo, como los que se usan en los Gobelinos y se usaron en las fábricas españolas de Santa Isabel y Santa Bárbara, con algunas variantes en la disposición de determinadas partes de la máquina. En el trozo de tapiz concluído se ven personajes alados, grifos y otros animales fantásticos de traza oriental bastante pronunciada. De los propios vasos han sacado los arqueólogos, y muy especialmente los dibujantes dedicados á la indumentaria teatral, los motivos que adornaban la túnica y el *peplum* usados por las damas griegas, lo propio que la ornamentación de las prendas en el vestido masculino, puesto



Fig. 14. – Cortina sacada de una pintura mural de Pompeya

que de unos y otros se encuentran repetidas muestras en los expresados vasos. Un muestrario de temas de tejidos helénicos puede obtenerse, sin gran fatiga, con sólo reunir cuidadosamente los que existen en los referidos ejemplares de la cerámica griega. Estos temas van acordes del todo con los que nos da el arte decorativo cuando investiga la forma en que fueron decorados los edificios de Grecia en sus diversas épocas y la policromía que predominó en los más celebrados, lo propio que en tejidos, bordados y pinturas murales de Roma (figs. 13 y 14).

Ya que hemos mentado el arte decorativo helénico, veamos lo que escribe M. de Ronchaud en su monografía *Le Peplo*, quien asegura que la tapicería desempeñaba papel predominante en la exornación del Partenón, una de las más perfectas, si no la más perfecta entre las obras de la arquitectura griega. «Ha de recordarse – dice – ante todo que el Partenón fué un templo pintado. En el exterior los muros de la *cella*, las columnas de los pórticos y del peristilo, las cornisas, los frisos, los frontones con sus estatuas, todo se hallaba revestido de colores que imprimían al mármol un aspecto viviente. Así decorado y puesto hacia el Oriente, como la mayor parte de los templos griegos, el templo de Atenas parecíase á una inmensa flor abierta á los rayos de la mañana. El mismo sistema dominaba en el interior. Paredes, columnas, todo se encontraba cubierto de entonaciones ó brillantes ó suaves, de las que dió el secreto á sus artistas el sol de Oriente. En medio del santuario se alzaba el resplandeciente ídolo de oro y de marfil, obra maestra del genio de Fidias. Las tapicerías debían formar el complemento natural de la decoración que rodeaba la estatua y hallarse en consonancia con la brillantez de la misma escultura.» Según la hipótesis del citado arqueólogo, entre las columnas de la nave colgaban tapicerías que representaban la batalla de Salamina, en una serie de cuadros, cada uno de los cuales figuraría probablemente la lucha de un buque griego contra otro persa. Tapices historiados serían estas colgaduras, ejecutados al parecer según el procedimiento de Penélope, ó dígase con telar de alto lizo. Quizás fuesen de idéntica fabricación ó tal vez bordadas las colgaduras tendidas en una segunda galería, en las que, afirma igualmente M. de Ronchaud, se veían animales monstruosos y cacerías, y de las cuales indica Eurípides que eran de fabricación oriental ó hechas siquiera al modo de los orientales, aficionados de antiguo á los animales quiméricos. Por lo que se refiere á los tapices que hacían oficios de antepuertas – *portieres*, como se dice ahora con voz francesa y sin necesidad alguna – en las que estaba representada la historia de Cecrope y de sus hijas, debían tenerse con certeza como producto de las fábricas atenienses, siendo probable que tuviesen el fondo color de azafrán como el peplum de Minerva Atenea. Era el peplum ó *peplo* de Atenea un gran trozo cuadrado de lana, con fondo color de azafrán y figuradas en él polícromamente las empresas de la diosa. Renovábase cada cuatro años, lo bordaban las manos virginales de las Erreforas y era llevado en procesión durante la fiesta de las Panateneas, tan bellamente reproducida por el olímpico cincel de Fidias en el bajo relieve del pórtico en el templo mencionado.



Fig. 15. – El telar de Penélope, según un vaso hallado en Chiusi

Las victorias del macedonio Alejandro contribuyeron al desarrollo del tejido y del tapiz, merced al contacto de Grecia con Egipto, Persia é India. Alejandro desplegó en sus tiendas y en sus palacios lujo propiamente asiático, empleando cortinones tejidos ó bordados con oro sobre fondo de riquísima púrpura y usando igualmente tapices historiados que en punto á suntuosidad allá se irían con aquellos cortinones. Los sucesores de Alejandro siguieron sus huellas y tal vez le excedieron en magnificencia y despilfarro. El arte casi siempre sale ganando con estos lujos, aun cuando á veces por la misma causa caiga en la hinchazón y en el mal gusto. Las noticias que han podido allegarse, ni en estos ni en los de-

más casos referentes al tejido en Grecia, no nos dicen poco ni mucho del procedimiento usado en los ejemplares de que hablan poetas é historiadores. Queda muy confuso si fué el tejido propiamente tal, ó el tapiz ó acaso el bordado, y sólo por vagas indicaciones puede conjeturarse cuál de ellos pudo ser aquel á que se acudió en cada caso. Por otro lado, de los temas que adoptaron los tejedores alejandrinos – recuérdese que Plinio atribuye á Alejandría la invención del tejido, – sólo puede juzgarse, á nuestro sentir muy imperfectamente, por la orla del mosaico de la batalla de Arbelas, conservada en el Museo de Nápoles, y por otro mosaico que existe en el Museo Kircher, en Roma. M. de Rossi añade que las incrustaciones de una basílica romana construída en el siglo v reproducen motivos de tapicería. Eugenio Müntz escribe en *La tapisserie* que Stephani, arqueólogo ruso, ha publicado una estofa de lana del siglo IV antes de Jesucristo, que declara haber sido ejecutada en conformidad al sistema de los Gobelinos y en la cual aparecen, sobre un fondo cereza, series de patos y cabezas de cuervo. Este tejido tiene el dibujo exactamente igual por el derecho que por el revés. No lo conocemos, ni siquiera por dibujo; mas tememos que no se trate de una estofa helénica del siglo IV antes de nuestra era, sino tal vez de algún pedazo de tejido copto, perteneciente ya al siglo III, IV ó V después del nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo. Hay que añadir á todo esto que en ninguna época, ni griegos ni romanos pudieron pasarse de los bárbaros orientales para la ejecución de sus más soberbios paños decorativos, es decir, del concurso de aquellas mismas gentes á las que trataban con el más soberano desprecio, y que sin embargo les aportaban los elementos de un arte que más tarde creó verdaderas maravillas en el tejido y en el bordado.

Austeros los romanos de los primeros tiempos, huyeron calculadamente de cuanto pudiese conducirles al lujo que ellos mismos censuraban en los asiáticos. Cambiaron después, empero, en sus gustos y en sus hábitos, como es bien sabido, y entonces se pagaron por paños y cortinones traídos de Oriente los precios que hemos citado en el comienzo de este capítulo. En la época del Imperio el ejemplo de Nerón tuvo muchos imitadores, y el propio soberano hizo tender sobre uno de los teatros de Roma, según lo afirma M. de Ronchaud, un inmenso *velarium* adornado con figuras que representaban el cielo, las estrellas y Apolo guiando su carro. En los frescos de Pompeya se ven colgaduras puestas de distintas maneras y en mayor ó menor grado exornadas, dándonos una de ellas una curiosa orla que ha copiado M. Dupont d'Auberville en su útil libro *L'ornement des tissus*. El tejido en los tiempos del Imperio había realizado algunos progresos respecto del telar de Penélope reproducido en el vaso de Chiusi (fig. 15). Tal demuestra Publio Ovidio Nasón en su poema *Las Metamorfosis*, cuando describe el trabajo llevado á cabo por Aragnis.

«En seguida – dice – situándose fronteras una de otra, Minerva y Aragnis tienden cada una los delgados hilos que forman la urdimbre y los sujetan al telar: una caña separa los hilos. Por en medio se desliza la trama, la cual llevada por la puntiaguda lanzadera se extiende bajo sus dedos, se enlaza con la trama y se une con ella á los golpes del peine de agudos dientes. Ambas se apresuran y con el vestido replegado cabe el pecho, las hábiles obreras impulsan el movimiento con sus propias manos. El afán del vencimiento las torna insensibles á la fatiga. En sus tejidos emplean la púrpura que Tiro ha preparado en vasos de bronce y combinan los matices con delicadeza tal, que la vista no puede distinguir unos de otros... Bajo sus dedos el oro flexible se mezcla con la lana, é historias tomadas de la antigüedad se desarrollan en la tela.» Sigue Ovidio refiriendo cuáles son estas historias. Catulo, el dulcísimo Catulo, en su *Epithalamium Pelei et Tetidos*, con anterioridad á Ovidio, pedía á la tapicería que representase las escenas más variadas de la fábula. La máquina que emplearon Minerva y Aragnis no es la misma de que echó mano Penélope al objeto de burlar á sus pretendientes. Es sí un telar de forma ordinaria, ó si se quiere un telar de bajo lizo, para tejer tapices, en el cual, no obstante, deja de emplearse la lanzadera, procedimiento meramente mecánico, y se fía del todo la ejecución del dibujo á los dedos solos y á la habilidad de la tejedora. Tapices historiados serían aquellos de que habla Ovidio, pues bien claramente lo indican los temas pintados en ellos.

Hasta mediados del siglo III los emperadores romanos, á pesar de sus vicios, conservaron cierta virilidad que les llevó á desdeñar los adornos femeninos. La toga de púrpura constituía su mejor ornamento. Aureliano, ya adelantado el siglo III, desplegó en el vestido un lujo digno de los monarcas asiáticos, por medio de estofas tejidas con oro y joyas riquísimas, pompa que acrecentó más tarde Diocleciano y que en adelante se juzgó inseparable de la majestad imperial. Por allá se iban igualmente los particulares, oyéndose por aquellos tiempos con mayor viveza las imprecaciones de varones fuertes, que tenían por síntoma elocuente de la próxima ruina del imperio romano el desenfrenado amor al lujo y con él la afeminación que reinaba en todas las clases sociales. De esta corrupción se libraron los que seguían la nueva doctrina del Crucificado, los que iban predicando y defendiendo la religión salvadora de Jesucristo. Ellos mismos nos han dejado datos importantísimos de la indumentaria romana y con ella del tejido y del bordado, datos que más adelante habremos de poner en relación con las vestiduras y tejidos coptos encontrados en las sepulturas del alto Egipto. De los tejidos y tapices romanos ¿qué nos queda? Únicamente el fragmento descubierto en Sitten, en Suiza, que nos revela cuánta distinción supieron imprimir los romanos á todas sus producciones, á pesar de cierta tendencia á la exageración, ó mejor diríamos al énfasis que se advierte en muchas. El fragmento de Sitten no es parte de un tapiz, sino de una estofa ó tela labrada, cuyo motivo se repetía indefinidamente, según acontece con todos los tejidos, cuyo carácter distintivo constituye. El tema de aquel fragmento se reduce á una suerte de divinidad femenina, sentada en un monstruo con cabeza de tigre y enlazado con el motivo inmediato por medio de un elegante arabesco trazado con firmeza en la línea (fig. 16).



Fig. 16. – Fragmento de tapiz encontrado en Sitten, que se cree de origen romano. La parte oscura constituye el fragmento: la parte clara, su restauración.

«En resumen, la antigüedad – copiamos á Eugenio Müntz – ha conocido todos los procedimientos de tejido y tinte propios para dar á la pintura en materias textiles el mayor grado de perfección posible, y la empleó en todas las formas, es á saber: tiendas, pabellones ó baldaquines, biombos, antepuertas, paños destinados á cubrir las paredes, velos del santuario y telones para el teatro, tapizado de muebles y alfombras. Tapicerías de lino, de lana, de seda y de oro, tapicerías de largo pelo, ó tapicerías lisas, no hubo género de fabricación en el que no sobresaliese. El ciclo de los asuntos tratados en las tapicerías antiguas, ya orientales, ya griegas ó romanas, no es menos variado. Al lado de dibujos meramente ornamentales, como flores, animales, querubines, motivos geométricos y otros, encontramos la representación de las fuerzas de la naturaleza, de las divinidades y de los héroes; las escenas mitológicas alternan con las batallas ó las escenas de caza; las imágenes de los dioses, con los retratos de los soberanos.»

Los vestidos de oro ó hechos con tejidos en que entraba el hilo de oro se encuentran repetidamente citados en los escritores antiguos, los cuales según costumbre suya no descienden á precisar de qué manera estaban labrados. Así Suetonio, hablando de un puente que Calígula mandó echar sobre el mar entre Bayas y Puzzoles, escribe: «Por espacio de dos días no hizo otra cosa más que pasar por el puente de un extremo á otro, el primer día montando un caballo magníficamente enjaezado, la cabeza coronada de encina... y con una clámide de oro... *aureaque chlamyde.*» En carta que en el año 383 dirigió San Jerónimo á Eustoquia, que vivía en Roma, y en la cual trata de los deberes de una virgen cristiana, la exhorta á «evitar la sociedad de aquellas que se enorgullecen con las dignidades de sus maridos y que, escoltadas sin cesar por guardias y eunucos, llevan vestidos tejidos con hilo de oro.» «Despojada de vuestros vestidos tejidos con oro – escribe más adelante – conseguiréis agradar con la sencillez de vuestro traje.» El diligentísimo Francisque Michel, de quien hemos extraído estos datos, en su desordenada, pero rica obra

Recherches sur les étoffes de soie d'or et d'argent pendant le Moyen Age, manifiesta que nada ha dicho de las estofas tejidas con plata, porque de ellas hablan muy raramente los autores antiguos, y añade que el solo ejemplo de que tiene noticia se encuentra en la Historia eclesiástica de Eusebio, quien cita con grande admiración un vestido de plata con el que Herodes Agripa se presentó en el teatro. De estos tejidos, conforme lo hemos expuesto antes, no se conservan ejemplares auténticos, á excepción del de Sitten, en el supuesto de que no haya error en la atribución que se le ha dado. Las estatuas y bajos relieves nos procuran datos referentes al corte que tenían las prendas de vestir en la indumentaria romana, mas no encontramos en aquellas obras escultóricas ningún indicio sobre los dibujos ni sobre la calidad de los tejidos. La *Columna Trajana* contiene un número extraordinario de trajes de la época, en especial de uniformes militares, pero la monocromía del bronce, en que está fundida la columna en cuestión, impide descubrir allí los elementos de que hablamos, en tanto grado indispensables para una reconstitución exacta del arte textil en un período determinado. Con todo, de los temas empleados en los tejidos durante los primeros siglos del Cristianismo, podremos formar concepto bastante exacto por medio de las pinturas de las Catacumbas de Roma y por los coptos, lo cual será materia del capítulo inmediato, adelantando únicamente ahora que las telas coptas constituyeron una verdadera é interesantísima revelación para cuantos se ocupan en la materia asunto de esta monografía.

II

Las pinturas en las Catacumbas. – Vestidos de los primitivos cristianos. – Los hipogeos de Sakkarah, Fayoum y Akhmín y los tejidos coptos. – Carácter de estos tejidos. – Su decoración

Constituyen las pinturas de las Catacumbas de Roma, en especial las de Santa Inés, San Calixto, Santa Priscila y San Pretextato, un tesoro de enseñanzas para la historia de la indumentaria romana en los primeros siglos de la Iglesia. Los cristianos que las ejecutaron hallábanse, como es de suponer, en íntimo contacto con la sociedad de su tiempo, y en la vida ordinaria no se diferenciaban por ningún signo exterior de aquellos que seguían aún los crasos errores del paganismo. Así, pues, los vestidos que llevan las imágenes orantes de cristianos pintadas en las Catacumbas, lo propio que los de Jesucristo y santos personajes de la Ley Nueva allí representados, son los mismos que usarían las gentes de Roma en los distintos estados de la sociedad de entonces. Representaciones se ven en las Catacumbas que recuerdan ya los rasgos típicos de la indumentaria bizantina, mientras otras conservan todavía los caracteres más salientes del vestido romano. De estas pinturas, en tanto grado manifestaciones de un arte casi infantil, aparte del corte de las vestimentas se puede sacar el de los motivos de ornamentación empleados en las más importantes. El problema finca en poder distinguir qué suerte de procedimiento se empleó para realizar aquella ornamentación, ó sea si era tejida, ó bordada, ó simplemente pintada ó teñida valiéndose de los recursos que para el tinte de las ropas se conocían y empleaban en aquella época. Es punto éste de imposible dilucidación, á nuestro juicio, debiendo contentarnos con meras conjeturas y en no pocos casos quedarnos en la más completa incertidumbre (figs. 17 á 19).

Precisamente aun después de promulgado el edicto de Constantino, personajes conspicuos que profesaban la nueva religión se distinguían por el lujo de sus vestimentas, espléndidamente historiadas por medio de la pintura y del tejido. La toga de una senador cristiano, labrada sin duda por las hábiles manos de artífices griegos, contenía hasta seiscientas figuras, según afirmación del obispo Asterio, el cual la completa expresando que el diestro artífice había representado en la toga la vida entera de Jesucristo, las bodas de Canaan, la resurrección de Lázaro y otros milagros. Contra este lujo clamó también San Juan Crisóstomo. Los artífices lograron trazar en las estofas los retratos de los príncipes ó de los personajes á quienes iban destinadas, lo cual comprueba el texto de Graciano al poeta Ausonio diciéndole que le enviaba una prenda en la cual se hallaba tejido el divino Constancio, *in qua divus Constantius, parens noster, intextus est.* Nos revela esto un arte textil muy adelantado, pero nos deja en la misma oscuridad en que nos hallamos respecto del procedimiento usado en la ejecución de las mencionadas representaciones. No hay en las Catacumbas ningún vestido que alcance á tanta magnificencia, sin duda porque en los primitivos cristianos la modestia en el porte sería ley á la cual ninguno querría sustraerse. Si en alguna imagen se advierte riqueza notable en su vestido, débese á la circunstancia de haber pertenecido á rango elevadísimo, el cual le exigía el uso de prendas lujosas que lo señalasen á los ojos de todas las gentes.

Hasta hace muy pocos años, todas las fuentes de información acerca del tejido en los primeros siglos del Cristianismo se hallaban reducidas á las Catacumbas y á alguna vaga, muy vaga indicación que nos pudieran ofrecer determinadas esculturas. Cambió el aspecto en este particular desde que en sepulcros de Akhmín y Sakkarah y del Fayoum, en el Alto Egipto, se descubrieron cadáveres de individuos perte-

necientes á la secta herética de los coptos, cuyas vestiduras se habían conservado perfectamente merced á la sequedad que reina en el mencionado país. El descubrimiento de los tejidos coptos fué una verdadera revelación, explicándose por esto el entusiasmo que despertaron los primeros fragmentos que se trajeron á Europa y el que los comprasen á peso de oro museos tan ricos como los de Viena y de Lyón. Ante la importancia del hallazgo avivóse el afán de los anticuarios del Cairo, y de los europeos igualmente, por adquirir fragmentos de tejidos coptos y revenderlos luego á precios subidísimos. No se dejó en paz ninguna sepultura, y el resultado de la requisa fué tan abundante que en breve casi todos los chamarileros ofrecían á la venta, á precios relativamente modestos, trozos interesantísimos de tejidos coptos y túnicas enteras de hombre y de niño. ¿A qué siglos debían atribuirse estos venerables restos del arte textil en la antigüedad? Sobre este particular se divaga algún tanto pues mientras determinados arqueólogos afirman que han de ponerse entre los siglos I y IV de Nuestro Señor Jesucristo, aseguran otros que han de extenderse hasta el VII y VIII, sin negar que, entre los fragmentos recogidos, pueda haber alguno contemporáneo ó poco menos del Salvador del género humano. El fallo es difícil porque ni siquiera puede servirnos para precisar con exactitud la época, la fecha en que apareció la herejía de los coptos, originada en el siglo V por Eutiches, que sólo admitía en Jesucristo la naturaleza divina. Podría darse muy bien que en los mismos lugares donde se enterraron los egipcios coptos, heterodoxos, se hubiesen enterrado igualmente sus antecesores, cristianos ortodoxos ó acaso también paganos no convertidos todavía. A pesar de esto, no cabe dudar de que los tejidos coptos encontrados en Akhmín y en otros puntos pertenecen á los primeros siglos del Cristianismo y se adelantan en antigüedad á los de la Edad media que se conservan en los *gasophilatia* de catedrales, monasterios y palacios reales (figs. 20 y 21). Fué lógico, por lo tanto, el interés que despertaron, y es lógico igualmente que á pesar de haberse hecho relativamente abundantes, se siga teniéndolos por ejemplares de valor subidísimo en la historia del traje y en la del tejido, máxime cuando se trata de una túnica completa, conservada á maravilla, con las orlas, fajas, etc., que la decoran en distintas partes, conforme se ve en la que reproducimos en lámina aparte y que pertenece á la preciosa colección de tejidos de diversas épocas, y en particular de tejidos coptos, que posee el inteligente coleccionista barcelonés D. Emilio Cabot.


Fig. 17. – Mujer orante, pintura mural en las Catacumbas de Santa Priscila, en Roma

Estos tejidos han sido examinados detenidamente en el concepto industrial, ó dígase de la técnica en el arte textil. En tal examen ha prevalecido la opinión de que fueron ejecutados, en general, siguiendo un procedimiento idéntico al de los Gobelinos, en el punto de tapiz, con el empleo del *petit point* en determinados ejemplares. Es indisputable que en los fragmentos decorados con temas variadísimos se encuentra por lo general una especie de tejido distinto del que se obtiene con el telar. El tramado del telar se halla, á nuestro juicio, en los fondos lisos, los cuales nada tienen del tapiz propiamente tal, según entendemos la palabra en castellano.

Los fondos constituyen un tejido vulgar, bastante claro á veces y en otras tupido y con más apariencias de punto de Gobelinos. Los tejidos coptos han revelado, en consecuencia, que una



SANTA PUDENCIANA Y OTRAS DOS SANTAS,

PINTURA MURAL DEL CEMENTERIO DE SANTA PRISCILA, EN LAS CATACUMBAS DE ROMA

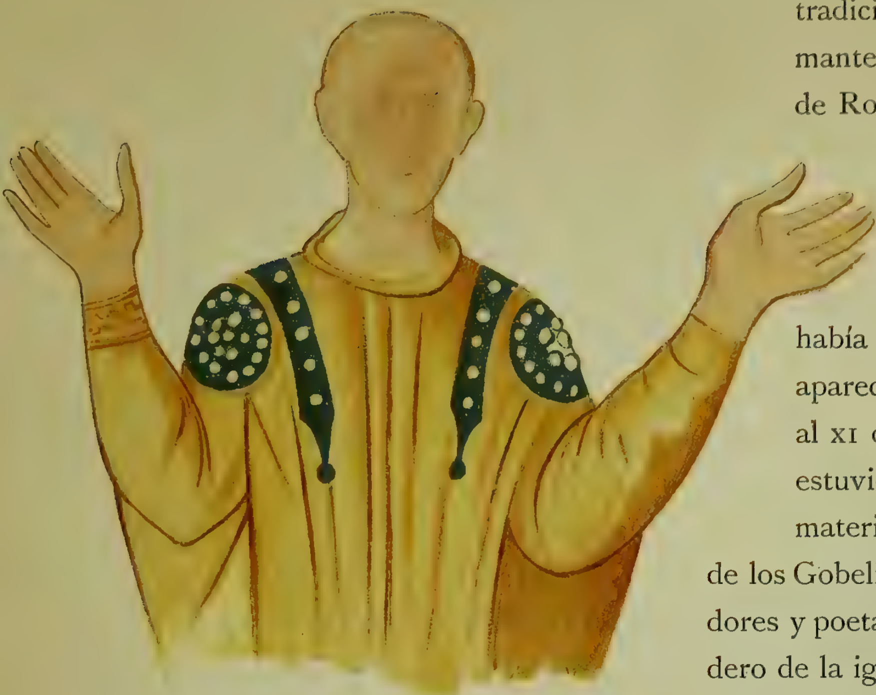


Fig. 18. – Hombre orante, pintura mural en las Catacumbas de Santa Inés, en Roma

tradición que se consideraba perdida, se había mantenido á través de los siglos desde el imperio de Roma hasta el siglo XI ó XII de la Edad media. Juzgábase, como acabamos de indicar, que el tapiz ejecutado por lo que llamaremos el procedimiento de Penélope y que debieron emplear griegos y romanos, había desaparecido, olvidándose aquel arte y no apareciendo, por lo mismo, desde el siglo IV ó V al XI ó XII ningún ejemplar que por tal manera estuviese ejecutado. Afirmaban los doctos en la materia que la primera muestra de tapiz al modo de los Gobelinos, después de los citados por los historiadores y poetas latinos, se hallaba en el frontal ó arrimadero de la iglesia de San Gereón, de Colonia, que atribuían á los expresados siglos XI ó XII y del cual existen fragmentos en el Museo del Arte y de la Industria, en el segundo piso de la Bolsa de Lyón y en otros centros de igual clase. Estas suposiciones vinieron al suelo con el descubrimiento de los tejidos coptos, de los cuales no es posible poner en duda que algunos alcanzan hasta el siglo VI ó VII, continuando por ende la cadena de la tradición que se consideraba interrumpida.

En la mayor parte de los tejidos coptos vemos empleado el lino y la lana: los hay también de seda (fig. 22), y éstos son, como es natural, los más solicitados por los museos y coleccionistas. En los primeros el lino ó hilo constituye la base fundamental del tejido, sirviendo la lana para los temas decorativos. Los fragmentos de seda que hemos visto, son exclusivamente de la expresada materia, y en lo que toca á primor y delicadeza de labra bien pueden equipararse con los productos mejores de la industria textil sedera en las naciones más adelantadas en esta industria. Lo tupido de la tela, sin que resulte tiesa por ningún concepto, le imprime riqueza, á la cual contribuye la admirable igualdad del punto, que en lo fino y pequeño compite, según lo hemos adelantado antes, con el *petit point* de los Gobelinos. Así los fragmentos tejidos en hilo y lana como los tejidos en seda pueden darse por ejemplares excelentes del arte decorativo aplicado á los tejidos. De que los coptos usaran trajes de seda no lo extrañarán nuestros lectores si recuerdan lo que hemos dicho en otros párrafos, ó sea que el uso de la seda en el Oriente y en el Occidente data de fechas remotísimas, aun cuando el cultivo del gusano que la produce no se introdujera en Europa hasta la Edad media, lo mismo que del árbol de la morera, alimento especial de los gusanos.



Fig. 19. – Hombre orante, pintura mural en las Catacumbas de San Pretextato, en Roma

Las túnicas completas que se han encontrado en las tumbas coptas tienen en su decoración muchos puntos de contacto con las

túnicas que llevan algunas imágenes orantes de las Catacumbas. En unas y otras hay sendas orlas ó fajas que caen en sentido vertical desde los dos lados del pecho hasta la zona inferior de la túnica. En unas y otras se ven los círculos decorados con mayor ó menor riqueza que caían también sobre el pecho, lo propio que los motivos cuadrados, reminiscencia más ó menos lejana del *ephod* del Sumo Sacerdote de Israel y acaso igualmente de otras vestiduras orientales. En las Catacumbas domina la sencillez en esta clase de adornos, sin duda por la modestia y austeridad propias de los primitivos cristianos. En las túnicas coptas bien puede afirmarse que existe notable riqueza en punto á su decoración, ya por la variedad de los dibujos, ya por la policromía empleada para realizarlos. De estos motivos hablaremos más adelante. Haremos notar ahora una circunstancia que tienen las túnicas coptas que ha comprobado la verdad histórica del texto en los Sagrados Evangelios. Dícese en el de San Juan al hablar de las suertes que los sayones echaron sobre la túnica del Salvador después de la crucifixión, lo siguiente:


Fig. 20. - Tejido copto procedente de Akhmín ó Sakkarah; siglos III al IV de nuestra era

«Entretanto los soldados habiendo crucificado á Jesús tomaron sus vestidos (de que hicieron cuatro partes, una para cada soldado) y la túnica. La cual era sin costura y de un solo tejido de arriba abajo.» (Cap. XIX, versículo 23.)

Háblase aquí de una túnica inconsútil, ó sea sin costura de ninguna especie, y esta condición existe igualmente en las túnicas coptas, en las cuales el tejido debió tener la disposición cilíndrica, que no requeriría el cosido de la tela. Sujetaríase por lo alto solamente á fin de dejar la abertura para la cabeza y se le clavarían luego las mangas sin necesidad de que el sastre interviniese en otra cosa. Los temas ornamentales á que nos hemos referido ¿están puestos directamente en el tejido que constituye la base de la túnica?, ¿están acaso superpuestos habiéndose trabajado separadamente? De lo uno y de lo otro existen ejemplos, puesto que á veces la cláusula decorativa va tejida directamente en la tela de la túnica y otras se hallan cosidos en ella los círculos, cuadrados, orlas, etc., ejecutados en punto de los Gobelinos y en ocasiones en el delicado y finísimo *petit point* del mismo género de tapicería.


Fig. 21.-Tejido copto procedente de Akhmín ó Sakkarah; siglos III al IV de nuestra era

Hemos manifestado que existe gran variedad de dibujos en los tejidos coptos. Asombra el número de los que podrían sacarse de ellos si hubiese empeño en formar una colección muy completa. No menor asombro produce el carácter de estos dibujos. A primera vista recuerdan la ornamentación románica, y sin disputa tienen con ella más íntima relación que con ningún otro estilo decorativo. Es lógico que esto suceda. La arquitectura románica, y con ella todo el arte suntuario de la época, es una derivación de la arquitectura romana, modificada por el espíritu más severo que dominaba entonces en el Occidente. Sobre la base de la ornamentación romana se fundaron igualmente los dibujos que encontramos en los tejidos coptos. En ellos no hemos sabido ver por nuestra parte reminiscencias egipcias. Las hay tal vez griegas conjuntamente con las romanas, ya que algunos fragmentos coptos en que aparecen personajes á caballo y vestiglos, allá se van con las representaciones más antiguas de la Grecia y comarcas inmediatas en el período bizantino. Otro tanto añadiríamos respecto de franjas ú orlas con figuras, de una tosquedad superlativa, con variados colores, policromía que en más de un punto recuerda trabajos de la Grecia antigua

TÚNICA DE TEJIDO COPTO

SIGLO III Ó IV DE NUESTRA ERA (DE LA COLECCIÓN DE D. EMILIO CABOT)

Los tejidos de esta clase fueron descubiertos hace pocos años en Akuim, sitio muy antiguo del Alto Egipto, próximo á las pirámides elevadas durante los Faraones. Encontráronse en tumbas de personas que pertenecieron á la secta de los coptos monofisites, secta cismática cristiana que cuenta aún hoy día con algunos raros representantes en el Egipto. En el concepto industrial tienen semejanza con los tapices, y en algunos ejemplares parece haberse empleado un punto igual al llamado punto de los Gobelinos. A esta clase de tejidos coptos pertenece la interesante túnica reproducida en esta lámina. De ella se ve el conjunto en la parte superior, figurando además detalles de sus partes de ornamentación más salientes en esta forma:

1. – Adorno que va sobre el pecho al modo de la vestidura del gran sacerdote entre los hebreos.
2. – Fajas perpendiculares con animales.
3 y 4. – Adornos cuadrados puestos en distintos puntos de la túnica.
5. – Orlas en las bocamangas.

En la ornamentación domina el color carminoso, alterado por el tiempo y presentando ahora una entonación más oscura y más neutra. Las túnicas coptas son *tunicæ inconsutiles* ó sin costuras, como lo era la del Salvador, según los Evangelios.



TÚNICA DE TEJIDO COPTO (CONJUNTO Y DETALLES) SIGLO III Ó IV.—DE LA COLECCIÓN DE D. EMILIO CABOT (DE FOTOGRAFÍA)

y de la Edad media. Acaso pueda descubrirse asimismo influencia helénica en los círculos y cuadrados, donde un mismo tema se reproduce eurítmicamente cuatro ó más veces, formando conjuntos de una regularidad y de un buen gusto dignos de ser estudiados por los artistas y artífices de nuestros días. Muchos ejemplos de esta clase podríamos traer á colación al intento de hacer bueno cuanto decimos en estas líneas. En punto á frisos, orlas, franjas, etc., hemos de persistir en lo que anteriormente hemos arfimado, ó sea en su parentesco con la ornamentación románica. Frisos hay con animales y bichos – conejos ó liebres, al parecer, muchos de ellos – por tal manera trazados que nos traen en seguida á la memoria aquellos soberbios frisos de las portadas en templos construídos durante los siglos XI y XII, de los cuales se ven no pocos en España, verbigracia entre otros, tomándolos de comarcas bien diversas, la ermita de Santa María de Naranco, en Asturias, y la basílica de Santa María de Ripoll, en Cataluña. Los arabescos que en los tejidos coptos sirven para encuadrar los bichos que en ellos dibujó la imaginación de aquellos artífices, allá se van igualmente con los arabescos que figuran en los frisos románicos á que hemos hecho referencia (fig. 23). En otras tiras ú orlas coptas no aparece tan claramente la semejanza en cuestión; pero de todos modos, examinándolas con algún detenimiento se descubre que su carácter ofrece muchísimos puntos de contacto con el de las obras ornamentales románicas, siendo todo lo dicho razón bastante para afirmar resueltamente que la tradición no se rompió durante los siglos V al XII, sino que fué siguiendo su curso natural, como ocurre siempre, y que á sus mudanzas contribuyeron los tejidos coptos, sin dar ningún salto. En algunos de los círculos y cuadrados que decoraban la parte correspondiente al pecho, aparecen los rasgos del arte clásico, advirtiéndose que el lápiz del dibujante buscaba con preferencia la corrección y la euritmia; en los frisos con animales asoma ya el arte románico, por manera más ó menos decidida; en las representaciones en que desempeña papel la figura humana, á veces poco menos que ilegible por lo tosca, el arte románico se descubre en algunos rasgos barajados con otros que bien podríamos calificar dentro del primitivo bizantinismo.

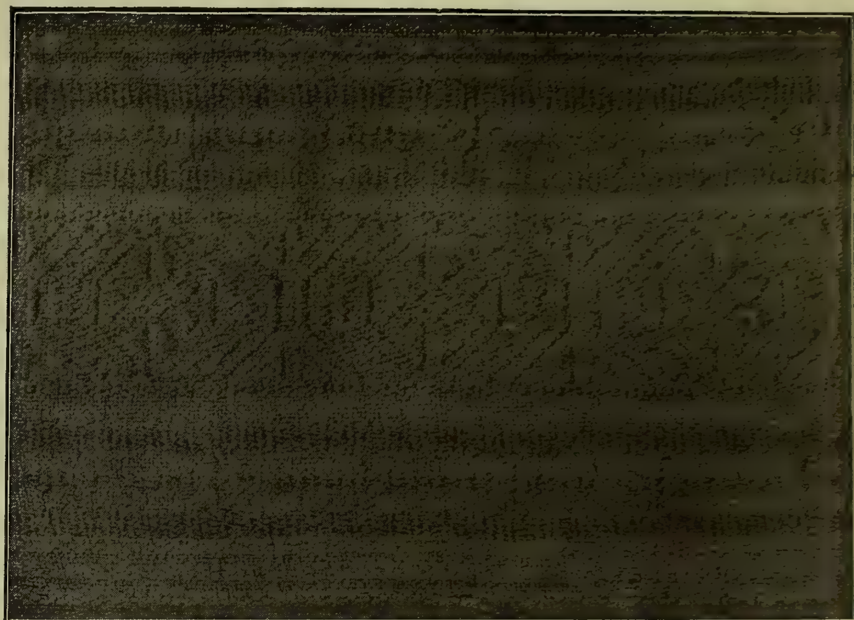


Fig. 22. – Orla de lino y seda, tejido copto, siglo IV al VI de nuestra era; de la colección de D. Emilio Cabot



Fig. 23.–Orla de lino, tejido copto, de apariencia románica, siglo IV al VI de nuestra era

Por lo común, el dibujo es sobrio, procediendo el dibujante copto por masas á fin de alcanzar mejor el efecto decorativo. Los tejidos de un solo color los tienen Karabacek y Gerspach por más antiguos que los tejidos polícromos. Después el dibujo se complica y se hace oscuro, apareciendo el Padre Eterno entre la imaginería, santos con nimbos chapuceramente dibujados, en medio de una ornamentación acertada que arranca de los viejos modelos. Más adelante se acentúa todavía más la decadencia. El triunfo mayor alcanzado por los coptos se halla en las orlas, frisos, medallones, etc., en lo cual bien se puede afirmar que fueron maestros de veras. Su paleta, según dice muy acertadamente Gerspach, se hallaba limitada á una docena de colores. Para los fondos la púrpura, el gris con matiz violáceo y el rojo. En la púrpura se distinguen diversos matices.

III

LA EDAD MEDIA. – DIVISIÓN EN ELLA DE LA HISTORIA DEL TEJIDO. – EL SIGLO VI PRINCIPIO DE UNA NUEVA ERA. – ANASTASIO EL BIBLIOTECARIO. – LOS TEJIDOS POR ÉL CITADOS. – ASUNTOS QUE SE REPRESENTABAN EN LOS PAÑOS. – EJEMPLARES DE TEJIDOS ANTIQUÍSIMOS. – EL SUDARIO DE CARLOMAGNO EN AQUISGRÁN.

Vamos á entrar en el período medieval. Francisque Michel en la obra que hemos mencionado *Recherches sur les étoffes de soie, d' or et d' argent pendant le Moyen Age*, y algo más tarde el Dr. Franz Bock en su libro *Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters* (Historia de las vestiduras litúrgicas en la Edad media), reunieron gran copia de elementos para el estudio del arte del tejido, durante el período expresado, haciéndolo ambos con gran diligencia, con gran cantidad de erudición, si bien con menos orden y menos método del que hubiera sido de desear en ambas obras. La de Michel particularmente es un laberinto riquísimo, copiosísimo, pero en el que no puede penetrar sin marearse quien no posea el hilo de Ariadna de conocimientos previos en la materia. ¿Dónde buscarlos? En el estudio de los ejemplares reunidos en los museos, en la investigación de las épocas en que se labraron, de su procedencia, etc., etc. Noticias generales sobre los tejidos puede encontrarlas el curioso en obras como *L'ornament des tissus*, de Dupont Auberville, mas no se busque en ella datos precisos acerca de los extremos que hemos indicado, muchos de los cuales se encuentran rebuscando en las sustanciosas obras de Michel y de Bock. A éstos, por lo tanto, pediremos mucho prestado en nuestro trabajo, no sin adicionarlo con algo nuevo que nos ha procurado la experiencia en la materia, el estudio de cuanto á ella se refiere y la constancia en coleccionar fragmentos por largo número de años.



Fig. 24. – Díptico consular del siglo VI ó VII, muestra de las vestiduras y tejidos de los primeros tiempos de la Edad media

Bien puede afirmarse que con lo consignado en el anterior capítulo hemos llevado próximamente hasta el siglo VI la historia del tejido. En esta fecha la tomaremos ahora, abarcando en este capítulo y en los más inmediatos todos los siglos que comprende la llamada Edad media. Michel y Bock los dividen en tres períodos en la siguiente forma:

«Este período – escribe M. Francisque Michel – limitándose á la industria de la seda puede divi-



Fig. 25. – El emperador Justiniano, según el mosaico de San Vital de Ravena

dirse en tres principales, de los que el primero se extiende desde la época en que se detuvo M. Pardessus (1), esto es, desde el siglo VI al XII, fecha á que se atribuye comúnmente la introducción de aquella industria en la Europa latina. El segundo comprende el tiempo en que Sicilia primero y después la Italia continental proveyeron de seda, junto con el Oriente, á los demás pueblos de Europa; el tercero, en fin, corresponde á la época en que los últimos, librándose del tributo que pagaban á italianos y levantinos, fabricaron estofas, para su propio consumo primero, y después para el uso también de aquéllos, que por luengos años fueron sus proveedores.»

El Dr. Franz Bock, si bien refiriéndose sólo á los ornamentos sagrados, abarcando en rigor los tejidos y bordados de toda suerte, precisa los mismos tres períodos de este modo:

«El primer período comprende el espacio que va desde el siglo VI en que empezó á ser general el empleo de los tejidos de seda, al siglo XII, espacio de tiempo durante el cual los griegos, lo propio que los árabes en Sicilia y la España morisca, tuvieron casi exclusivamente el monopolio del comercio de tejidos de seda en Occidente.» Coinciden, como se ve, Michel y el doctor Franz Bock.

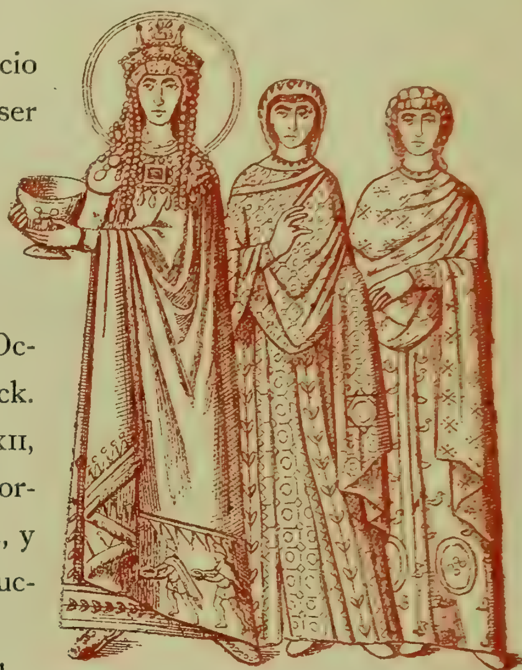


Fig. 26. – La emperatriz Teodora, según el mosaico de San Vital de Ravena

«El segundo período, prosigue Bock, comienza en el siglo XII, cuando después de la expulsión de los árabes de Sicilia por los normandos, se apoderaron los cristianos de la fabricación de la seda, y de Palermo y Amalfi la extendieron por la Italia superior hacia Lucca, y más tarde á Florencia, Génova, Milán y Venecia.

»El tercer período, finalmente, empieza en el siglo XV, en que los tejedores en seda italianos se dirigieron en gran número á Francia y Suiza, llevando á gran florecimiento la industria sedera en Lyón y Tours, lo propio que en Brujas, Gante y Malinas, de modo que desde entonces el Occidente hubo de ser tributario del Oriente exclusivamente por las recias estofas de seda y de oro que el último fabricaba.»

Concuerdan Michel y Bock en dar el siglo VI como principio de una nueva era en la historia del tejido, singularmente en el tejido de seda, del cual no es aventurado afirmar que durante toda la Edad media dió el tono á los demás tejidos, reinando en soberano en esta rama de las industrias suntuarias. Esta eflorescencia, digámoslo así, en el tejido se enlazó, conforme es de suponer, con los cambios que la moda introdujo en la indumentaria, y á los cuales antes nos hemos referido ya, por exigirlo el punto de que tratábamos, también con ello más ó menos íntimamente enlazado.



Fig. 27. – Estofa bizantina clasificada de *stauracin* por M. Bock, quien la supone del siglo XIV. Museo de South Kensington

(1) Autor de una monografía sobre el comercio de la seda entre los antiguos, con anterioridad al siglo VI de la era cristiana.

Las nuevas modas alcanzaron su completo triunfo en los mismos momentos en que Constantino afirmaba la victoria del Cristianismo. «En vez de la toga blanca, lisa – dice Eugenio Müntz, – adornada á lo sumo de una orla, de un *clavus*, de color de púrpura ó dorada; en vez de los ropajes holgados, armoniosos, fuente inagotable de inspiración para la estatuaria, viéronse únicamente pesadas vestiduras de seda, recargadas de adornos, como los trajes de aparato de los monarcas asirios. En los dípticos consulares (fig. 24), en las miniaturas del calendario philocaliense del 354, en todos los monumentos de esta época que han llegado hasta nosotros, apenas pueden adivinarse, entre las bordaduras, las líneas generales de la figura humana.» Cita luego la túnica del senador cristiano, mencionada por nosotros anteriormente, y acaba por afirmar rotundamente que las representaciones puestas en las togas y en otras prendas del vestido fueron hechas por bordado, no siendo tejidas ni por medio de la lanzadera ni por el procedimiento del tapiz, afirmación quizás aventurada, en la forma absoluta con que la expresa el distinguido arqueólogo francés. En el mosaico de San Vital de Ravena, el emperador Justiniano, quien murió en el año 565, y su esposa la emperatriz Teodora llevan también historiadas sus vestiduras ó con dibujos sacados de la fauna. Justiniano tiene puesta la dalmática imperial de seda violada, y en ella cayéndole desde los hombros un paño que parece pertenecer á las *pallia rotata* por los círculos que en él se ven, é inscritos en ellos patos ú otro animal parecido (fig. 25). La emperatriz usa vestido de púrpura con orla, en la cual está representada en forma de friso la Adoración de los Reyes Magos (fig. 26.) San Juan Crisóstomo dice que Teodosio, uno de los predecesores de Justiniano, se adornaba con vestido de seda, labrada de oro, en la que se veían dragones. Aparece, por lo tanto, que ya en el siglo V se llevarían telas, ó tejidas ó bordadas, con variada representación de bichos de todas clases. Luego veremos qué diversidad de temas de esta especie se usaron desde el siglo VI al siglo XII y también posteriormente.

En el espacio abarcado por el primer período, en la materia que estamos historiando, fueron muchos los tejidos que se fabricaron, y de los cuales nos da principalmente sus nombres Anastasio el Bibliotecario en su obra *De vitis pontificum romanorum*. Veamos los principales, valiéndonos del libro de Francisque Michel. Hállase citado por Anastasio, entre los tejidos más viejos, el *chrysoclavum* ó *auroclavum*, cuya significación exacta no han dado los arqueólogos, juzgando, empero, que se trata de un tejido de oro con aplicación de perlas y piedras preciosas. Algo oscura es igualmente la significación de *fundatus* ó *fundatum* que usa repetidamente Anastasio, suponiéndose que se refiere á tejidos cuya base era el oro. El *storax* ó *pallium storacinum* ó *stauracin* (fig. 27) era un tejido de color de púrpura, del que el papa Paulo envió un ejemplar al rey Pepino de Francia en 757; *quadrapulum* ú *octapulum* se apellidaban las estofas según el número de hilos de la trama; mas el P. Martín, adoptando la opinión del P. Heuschenius, entiende que aquellos nombres se deben, el de *quadrapulum* á los cuadrados trazados en el dibujo, y el de *octapulum* á los medallones octágonos que habría en el mismo; *rodinum* se llamaba la tela de color de rosa, tinta muy empleada durante el primer período, señalándose con la denominación de *leucarhodinas*, las *pallia* – denominación general de los tejidos – cuando su matiz rosado es suave, y con la de *diarhodinas* cuando es oscuro; la palabra *imigillus* se empleaba para indicar un tejido fino y delgado, según dictamen del sabio du Cange; y por fin, *pallium triacontasinum* se llamaba una estofa listada, de seda; quedando envuelta en la oscuridad, á pesar de las investigaciones pacienzudas de hombres doctos que han tratado del asunto, la significación de los nombres *diventum*, *exarentasma*, *brandeum*, *cattasfittulum*, *diapistus* y *dyapistin*, tejidos empleados en los siglos VI al XII y mencionados en crónicas y códices y en la referida obra de Anastasio el Bibliotecario.

Sábese que, por lo común, estos tejidos fueron de seda labrada, *brochés*, como dicen los franceses, y con temas de la flora y fauna en sus dibujos (fig. 28). Estos mismos temas se encuentran en las obras de pintura y escultura de la época, conforme acontece en el mosaico de San Vital de Ravena. Se veían en estos dibujos grifos con círculos, grandes ó pequeños, *pallia rotata;* basiliscos, licornios, pavos reales, ya solos

ya montados por hombres; águilas también con rosones y círculos, faisanes, golondrinas, patos, elefantes, tigres, leopardos y otros animales de la Persia y de la India; naranjos, búfalos, rosas grandes y pequeñas, flores diversas, árboles y arbustos, palmas; leones, hombres y caballos, hombres en medio de temas decorativos, espadas, fajas ó bandas, etc. «Tales fueron – escribe Francisque Michel – los dibujos de ordinario puestos en las estofas que en los primeros siglos de la Edad media llegaban al Occidente procedentes de las comarcas orientales, y aun cuando respecto de estos lejanos tiempos sólo hayamos podido citar las Vidas de los Papas de Anastasio el Bibliotecario, sin dificultad se opinará, como opinamos nosotros, que estos dibujos no se hallaban destinados exclusivamente á la Iglesia. Este destino cabía más naturalmente á las estofas, cuyos temas se habían sacado de la Historia sagrada, de la Vida de Jesucristo, de su Madre, de los apóstoles ó de los santos, dibujos que eran, en una palabra, representación de lo que veneraban los cristianos. Grande es el número de las telas mencionadas en el libro de Anastasio que se hallaban adornadas con asuntos piadosos y que habían sido donadas por los soberanos pontífices á la iglesia de Roma. Por desdicha su historiador no se toma nunca el trabajo de informarnos si los temas en cuestión estaban bordados ó tejidos, cabiéndonos á nosotros sólo el poder suponer que muchas de ellas habían sido hechas en telar en Constantinopla ó por lo menos en Grecia.» Acerca de los temas escribe el propio autor:



Fig. 28.-Tejido de seda publicado por la *Revue Archeologique*; siglo XI ó XII

«Los asuntos representados en los paños de que nos habla Anastasio – prosigue más adelante M. Michel – estaban por lo general sacados, como es de creer, del Nuevo Testamento y singularmente de la Vida de Nuestro Señor Jesucristo. Consistían en la Anunciación y en la representación de San Joaquín y Santa Ana, como en los ornamentos de altar que León III dió á fines del siglo VIII á dos iglesias de Roma, y en un ornamento semejante tejido de oro y de admirable belleza que Benedicto III, uno de sus sucesores, ofreció á la basílica de San Pedro; en la Natividad del Salvador, tal cual la vemos en un ornamento dado por el primero de aquellos pontífices, en un cortinón que colgaba del arco triunfal en la iglesia de San Pablo, en los ornamentos y velos debidos á la liberalidad de los papas Pascual, San León IV y Benedicto III; en la Degollación de los Inocentes, unido á veces con el asunto anterior; en la Presentación de Jesucristo en el templo, el cual se veía en un paño de altar de seda blanca adornado con rosas, regalado por León III, y en otro paño de color procedente del mismo pontífice; en el Bautismo de Jesucristo ejecutado en velos donados por el papa Pascual y en otros ornamentos; en el paso de Nuestro Señor disputando en el templo con los doctores, que decoraba un paño de altar ofrecido por Benedicto III á la iglesia de San Pedro; en el Milagro de los cinco panes y de los peces representado en un vestido que dió San León IV á la iglesia de los cuatro santos coronados; en la Entrada de Jesucristo en Jerusalén, reproducida en dos frontales, don de León III á la basílica del Salvador llamada *Constantiniana*, y quizás también en otros dos, uno de los cuales tenía igualmente la representación de la Cena. De la Pasión se sacaban asuntos, con la Resurrección también frecuentemente, según acontecía en el vestido de seda de que habla Anastasio, en el artículo sobre León III y en los velos de que hace mención en la historia de Pascual. No se había olvidado tampoco la Ascensión en las telas del primer período románico: Anastasio cita varios ornamentos en que se hallaba figurada, mencionando uno en el que Cristo aparecía en la gloria rodeado de arcángeles y de sus apóstoles, y otro que representaba la bajada del Espíritu Santo sobre el colegio apostólico, la cual designa con los nombres griegos de *Pentecosten* y de *Hypapanti*.»

A la Historia de la Santísima Virgen acudían asimismo para decorar ornamentos sagrados, cortinones y frontales destinados á iglesias, los bordadores y tejedores de aquellos siglos y también los pintores, puesto que según dictamen de los arqueólogos más peritos, al cual en otro lugar hemos hecho referencia, sirvió á veces la pintura para ejecutar sobre el tejido asuntos historiados de alguna complicación. Pusiéronse á contribución, asimismo, para idénticos fines, la historia de los apóstoles y las vidas de los santos, muy especialmente las de santos mártires, como los Santos Proceso y Martiniano, San Sebastián y Santa Ágata, lo propio que las de santos á quienes profesó especial devoción la Edad media, conforme lo acreditan las obras de imaginería de la época, tales como San Jorge, San Martín, San Silvestre, los santos médicos Cosme y Damián y otros muchos. Entiende Francisque Michel que muchas de las representaciones expresadas pudieron ser hechas en el telar por obreros griegos; mas pone en duda que el retrato de León IV que se encuentra frecuentemente reproducido en ornamentos regalados por este papa á iglesias romanas, lo mismo que su nombre puesto en muchos de ellos y la inscripción latina que se leía en un paño de altar dado por León III á fines del siglo VIII, fuesen obra de tejedor, ni ejecutados por ningún concepto en el telar, opinando por lo contrario que se trata de un trabajo de bordador, hecho en el Occidente. Retratos de esta clase se ejecutaban entonces y también en tiempos anteriores, siendo cosa frecuente que los obispos mandasen trazar los suyos, ó bien los de sus predecesores, en paños y vestiduras que destinaban á las iglesias.

Dados estos antecedentes, creemos que la mejor ilustración de cuanto en ellos se encuentra ha de consistir en el examen de los fragmentos de tejido más antiguos que se guardan en museos é iglesias. De algu-



Fig. 29. – Sudario del emperador Carlomagno que se conserva en la catedral de Aachen ó Aquisgrán: siglo XI ó XII

nos serános difícil fijar bien la época: entre los siglos x y xii ha de ponerse la de la mayor parte, frisando quizás en alguno con los primeros años del siglo xiii. No basta encontrar las fechas del nacimiento y de la muerte del personaje, en cuya tumba se descubrió alguno de los aludidos tejidos, para precisar la época de éstos, puesto que es cosa muy hacedera que las telas en cuestión se hubiesen guardado por largo tiempo, como objeto suntuoso y en parte raro, y que por esta misma circunstancia, ó sea por el valor de afección que se les concedía, hubiesen sido empleadas como sudario para envolver el cadáver de un monarca ilustre ó de un prelado insigne ó tenido en olor de santidad, ó hubiesen servido para confeccionar prendas del traje ú ornamentos para el mismo ínclito varón, poniéndolas en su cuerpo en el acto de colocarle en el sepulcro. Comprenderán nuestros lectores que cabe, por lo mismo, el que un tejido encontrado como su-





Figs. 30 y 31. - Sudario del emperador Carlomagno que se conserva en la catedral de Aachen ó Aquisgrán: siglo XI ó XII

dario en los restos de un personaje del siglo XIII, pongamos por caso, no sea de esta centuria, sino de otra anterior, ó sea ciento y más años más antiguo. Otro tanto acontece con la procedencia. No por proceder el fragmento, ó lo que fuere, de un sepulcro existente en una comarca occidental de Europa ha de deducirse que en ella fué tejido ó bordado, ya que es obvio que pudo haberse recibido del Oriente, de donde, conforme queda dicho, venían en los primeros siglos de la Edad media las estofas más ricas, tejidas con oro y con variadas representaciones. Todo esto lo decimos para excusar cualquiera indecisión ó vaguedad que se note en punto á fechas y procedencia de los tejidos de que á continuación hablaremos. En este particular, como en todo, tenemos el criterio de dar lo cierto como cierto y lo dudoso como dudoso.

Aquisgrán guarda en su tesoro una colección de tejidos de grandísimo interés en los conceptos histórico, arqueológico y artístico. El de mayor mérito, á nuestro juicio, lo reprodujeron por primera vez los diligentísimos PP. Cahier y Martín en sus *Melanges d' Archeologie*. Fué encontrado en la tumba del emperador Carlomagno cuando se verificó hace algunos años la exhumación y traslación de sus gloriosos restos. Envolvía el tejido de que hablamos el cadáver del emperador, y por lo que diremos luego, puede afirmarse que pertenecía al número de las suntuosas estofas que se tejían en Bizancio, acaso en su gineceo, y que habrían sido regaladas al poderoso y venerado monarca. Tiene el fondo carmesí lleno de elefantes con silla y arneses, circunscritos dentro de un óvalo formado por palmetas y de un diámetro próximamente de cuarenta centímetros. Como se ve, el tema del tejido de Carlomagno presenta una dimensión superior á la que por lo general ofrecen los asuntos de las estofas en la propia época. Sólo en algunas de ellas se encuentra el águila con dimensiones parecidas á las del elefante en aquel antiquísimo ejemplar. En el elefante, en la silla y arneses, todos de un carácter oriental decidido, recordando hasta cierto punto las esfinges y leones asirios, empleó el tejedor diversos colores, entre los que dominan, empero, el amarillo y el verde, que dan al conjunto del tejido un carácter de brillantez muy pronunciado. «Con él se encontraron en la misma tumba – dice Francisque Michel – otros dos fragmentos, asimismo muy interesantes. Ambos tienen como motivos de ornamentación rosones y semirrosones, sobresaliendo en uno de ellos los colores blanco, azul y amarillo, y en el otro el blanco, el verde y el azul. En este último se lee una inscripción griega.» Esta afirmación es un error en que cayó el diligentísimo investigador á quien tantísimo debe la historia del tejido, habiéndola originado sin duda la circunstancia de que los PP. Cahier y Martín dedicaran tres láminas en el segundo tomo de sus *Melanges d' Archeologie* á la reproducción de la estofa hallada en el sepulcro de Carlomagno. Pues bien: las tres láminas comprenden partes del propio tejido, que se enlazan, conforme puede verlo quien las examine detenidamente (figs. 29 á 31). Dicho esto, volvamos á la inscripción que figura en el tejido y que puede dar luz acerca de su procedencia y de su época. Las disquisiciones que sobre esto hace el P. Arturo Martín en la publicación citada, difícilmente podrán completarse, ni con nuevos datos, ni con observaciones nuevas. La lectura de la inscripción da lo siguiente:

PEDRO, GOBERNADOR DE NEGROPONTO.
MIGUEL, PRIMICIARIO DE LA CÁMARA IMPERIAL.

Esto declara terminantemente que el tejido proviene de Bizancio, como lo hemos ya adelantado, y debido á un arte que al trabajar para los príncipes demostraba adónde podía llegar con sus recursos artísticos é industriales. El P. Martín dice que su fecha ha de ponerse por lo menos en el siglo XII ó XIII, y por nuestra parte casi no titubearíamos en afirmar que debe colocarse en el XII, si no por acaso en el XI. En el siglo décimotercero no tenían ya los tejidos en el dibujo la amplitud que se nota en el de Carlomagno. El carácter de éste recuerda los orígenes del arte de los árabes y presenta la grandiosidad que se veía en los monumentos bizantinos y románicos por los años mil y siguientes. Entiende el P. Martín que la fecha del tejido puede remontarse á la época de la canonización de Carlomagno, ó dígase al año 1166, es decir, á mediados del siglo XII, añadiendo el mismo sabio jesuíta que aquel soberbio paño sería probable-



TEJIDO ROMANO, FABRICADO EN EL ASIA MENOR PROBABLEMENTE EN EL SIGLO IV DE J.C.—TEJIDO SASÁNIDA DE LOS SIGLOS VI Á VIII



Fig. 32. – Tejido del siglo XI ó XII que se guarda en el Tesoro de la catedral de Aachen

mente un don que haría al santo cuerpo, en aquel acto solemne, la emperatriz Beatriz, esposa de Federico, quien probablemente costeó la urna ó sepulcro en donde se guardaban los venerandos restos del monarca y del santo. Entre las noticias referentes á la citada princesa se encuentra la de una estofa de seda donada por ella, *pallium de examita rufa*, según se lee en el *Necrologium* de la iglesia de Nuestra Señora de Aachen. No sería éste, empero, el paño con los elefantes, sino el tejido de color rojo liso que se encontró igualmente en la misma tumba.

«En medio de estas vacilaciones – prosigue el ilustre arqueólogo – dí con un rayo de luz al leer en la Historia de León el Diácono el relato de la muerte de Nicéforo Phocas. El día mismo que Zimiscés y la emperatriz Theofano fijaron para la ejecución del complot, se le advirtió á Nicéforo durante el día del peligro que correría por la noche. Encargó entonces al prefecto superior de su dormitorio que llevase á cabo un registro minucioso en las piezas del palacio, donde pudiesen ocultarse los conjurados; pero bien fuese por negligencia, bien por temor á Theofano, la visita se hizo mal y el regicidio se consumó. Pues bien: el jefe de los chambelanes era precisamente Miguel. ¿No es cierto que la igualdad de los nombres cobra importancia por la semejanza ó igualdad de las funciones y de los títulos? El Miguel primiciario de la Cámara y el Miguel prefecto superior de la Cámara ¿no pueden ser el mismo hombre? Ni el uno ni el otro de estos títulos se encuentran literalmente en Constantino Porfirogenetes ó en Codín, mas es cosa bien sabida que los títulos se modificaron frecuentemente en la corte de Bizancio y que muchas veces se expresaron con variantes. Según la compilación de Constantino, escrita poco antes



Fig. 33. – Tejido de procedencia oriental que se supone del siglo VI: Museo de Cluny en París

de Nicéforo Phocas y completada después, había distintos prefectos de la Cámara y un solo primiciario, ó sea tantos prefectos como especies de chambelanes. Se distinguían los chambelanes de día de los chambelanes de noche. El título de primiciario era denominación general y común á todos los primeros jefes de cuerpo. El primiciario de la Cámara debía, pues, mandar á los prefectos de los chambelanes y podría titularse su jefe superior.»

Si se admiten por fundadas las atinadas observaciones y deducciones del P. Martín, el tejido de Carlomagno, en Aix-la-Chapelle, se remontaría al siglo X. «Pero el estilo del tejido – seguimos traduciendo al mismo autor – ¿puede hacerse remontar á fecha tan remota como el siglo X? ¿Por qué no? En la época de Nicéforo ¿no se contaba ya un siglo desde que la dinastía macedónica daba poderoso impulso al arte bizantino? Constantino Porfirogenetes ¿no acrecentó este impulso mostrándose artista tan distinguido, como había sido mediano emperador? ¿No pertenece á esta misma época el célebre Menólogo de Basilio, en donde lo más notable que se ve en las miniaturas consiste en los tejidos, en los cuales dominan las formas circulares parecidas á las de nuestra estofa? Obsérvese que este mismo sistema se encuentra solamente una vez en las cuatro grandes miniaturas del manuscrito de Nicéforo Botoniates á fines del siglo undécimo.» – «Ahora bien: suponiendo que nuestra estofa fuese contemporánea de Nicéforo Phocas, sería cosa fácil comprender que hubiese podido servir para envolver los restos de Carlomagno, ya que fué una Theofano, hija virtuosa de la criminal esposa de Nicéforo, la madre de Otón III. Una estofa salida de las manufacturas imperiales, probablemente de aquellas respecto de las cuales existía la prohibición de venderlas ó entregarlas á los extranjeros, pudo sin dificultad ir á parar á manos de la joven princesa casada con Otón II, yendo con ella á su nueva patria. Sean cuales fuesen las circunstancias por las que pasó nuestro tejido á las manos de Otón III, su color de púrpura y su belleza pudieron ser motivo para que, después de despojados los restos del gran monarca de sus anteriores paños, se eligiese aquél como un tejido digno de envolverlos.»

Aunque se descubran algunos cabos sueltos en cuanto expone el P. Arturo Martín, hemos creído deberlo extractar, traduciendo los fragmentos más interesantes, porque á nuestro juicio resume cuanto se sabe respecto de uno de los más importantes tejidos antiguos que se conservan en el mundo. Por causa de esta importancia hemos tratado con mucha extensión de los extremos enlazados con ella, los cuales si bien podrán parecer algo fatigosos á los lectores que sólo deseen conocer en cifra y compendio la historia del tejido, no los tendrán por tales cuantos hayan penetrado algo en ella y quieran saber lo más sustancioso que sobre la misma se ha escrito. Para terminar con el tejido ó sudario de Carlomagno, añadiremos que en el Museo municipal de Reproducciones, instalado en el Parque de Barcelona, figura un dibujo colorido á mano que reproduce el medallón con el elefante, en la propia dimensión del original, extraordinaria, conforme hemos dicho más arriba.

Fecha muy remota debe asignarse igualmente á otros dos tejidos del tesoro de Aix-la-Chapelle, uno de ellos con patos verdes, rojos y amarillos, pareados y fronteros – *affrontés*, como dicen los franceses – y separados por una especie de cruz en un escudo octágono, exactamente reproducido en lámina aparte, si por acaso no fuere una representación, más ó menos adulterada, del *hom* persa ó árbol de vida; y el otro, de fondo amarillo con una suerte de pavos reales ó simplemente de pavos, y aun diríamos mejor de patos azules, pareados y



Fig. 34. – Guante de punto, llamado de Carlomagno, en el Tesoro imperial de Viena; siglo X ú XI



TEJIDO DE SEDA EN EL TESORO DE AQUISGRÁN (SIGLO IX)

fronteros, entre los brazos de una cruz y con una suerte de tablero en las alas (fig. 32). También los padres Cahier y Martín dieron por vez primera un facsímile policromado de estas notables estofas.

El Museo de Cluny conserva fragmentos de venerable antigüedad, que antes habían estado en el Museo del Louvre y que proceden de Aix-la-Chapelle. El principal de los aludidos fragmentos, por la dimensión y por la importancia del asunto, nos muestra un cochero ó conductor de carro montado en una cuadriga, acompañado de dos personajes á pie, cada uno de los cuales lleva un látigo y una corona y colocados todos en un gran medallón circular. El fondo del tejido es rojo carminoso con hilos cruzados amarillos y azules para formar el dibujo. El segundo fragmento, de labor idéntica al anterior, tiene un guerrero romano revestido de la coraza con lambrequines, el cual vence á un león sujetándolo á sus pies, yendo encerrado este tema en una suerte de festón ó semicírculo. El hombre es de color natural y amarillo pronunciado el león, habiéndose además empleado en la propia estofa los colores rojo, que es el del fondo, amarillo, verde, azul y blanco (fig. 33). Se ha atribuído al siglo IV el primer fragmento y al siglo VI el segundo, pero sin pruebas suficientes para ello. De todas maneras, deben ponerse entre los tejidos de más antigua fecha que han llegado hasta nosotros.

Los fondos de ramaje con aire romano, el águila y variadas representaciones de animales se emplearon en el período románico en toda clase de prendas del vestido, como lo dicen claramente, entre otros ejemplos que podrían citarse, los suntuosos guantes llamados de Carlomagno (fig. 34), los cuales se guardan en el Tesoro imperial de Viena junto con otras vestiduras del propio imperante, de que hablaremos con alguna extensión en un capítulo próximo. El águila, como observarán nuestros lectores, constituye el tema característico de aquellos típicos guantes, y en su dibujo concuerda con las aves de la misma especie que aparecen en tejidos pertenecientes á los siglos X al XII, teniendo siempre idéntica sencillez ornamental y el mismo severísimo carácter.

IV

El paño del obispo Gunther en Bamberg. – ¿Hay en él obra de bordador? – Los «pallia rotata» de Eichstaedt y de Vich. – El oro de Chipre. – Los tejidos de San Bernardo Calbó en el Museo diocesano vicense. – ¿Pertenecen al siglo xi ó al xii? – «Pallia cum aquilis et bestiolis.» – Significación del águila.

¿Hemos de hacer mención aquí ó en la *Historia del bordado* de un curioso paño encontrado en la tumba del obispo Gunther, en Bamberg, de la que han hablado los PP. referidos, M. Michel y recientemente M. Ch. Bayet en *L'art bizantin*, aparte de haberlo hecho también otros arqueólogos? Formulamos esta pregunta porque no nos ha sido posible aclarar todavía si se trata de un paño solamente tejido ó de un paño tejido y bordado en lo principal. Concordando con el dictamen del autor de las *Recherches*, nos inclinamos á lo último y opinamos en consecuencia que el notabilísimo paño de Bamberg es más la obra de un bordador que la de un tejedor, aun cuando éste hubiese podido tomar en él alguna parte. Representa la glorificación de un emperador bizantino, apareciendo en el centro un personaje á caballo con riquísimas vestiduras imperiales, siendo también de un lujo oriental las guarniciones del corcel, el que lleva en los muslos una suerte de grandes brazales. A los lados del personaje hay sendas matronas que le ofrecen una corona y un casco respectivamente. Estas matronas llevan tocada la cabeza con la tiara oriental ó cosa parecida. El fondo va mosqueado con un fino motivo, y por arriba y por abajo corren frisos que se encuentran en perfecta armonía con el carácter ornamental del fondo y con el de las tres figuras (fig. 35). Este paño es, pues, un monumento de gran valor para la historia del arte, bien sea tejido, bien bordado, ó una combinación de los dos procedimientos. Los PP. Cahier y Martín exponen que «aquel tejido consiste en una especie de delgado tafetán, en el que los diversos matices, en vez de fundirse, están bruscamente yuxtapuestos; diríase que se trata de finos pedazos de tejidos diferentes, sujetos por un hilo imperceptible, de tal modo, que no se pudiese distinguir el revés.» El obispo Gunther es probablemente el canciller del Imperio de quien Lamberto de Hartfeld refiere la visión que tuvo en el año 1056 y en la cual se le mostró Dios pronto á descargar su mano sobre la tierra. En 1062 hubo de sostener una lucha en tal concepto contra la emperatriz Inés, sin duda con motivo de la «conjuración que estalló aquel mismo año entre los grandes del Imperio, y que dió por resultado arrebatar al joven Enrique IV de los cuidados de su madre para entregarlo á los aduladores, que hicieron de él el azote de su siglo.»



Fig. 35. – Paño de Bamberg, del obispo Gunther; siglo xi

Tal vez para reparar su error emprendió la

peregrinación á los Santos Lugares, según suposición del P. Martín. Es lo cierto que el obispo Gunther salió para Jerusalén en el otoño de 1064 en compañía de los prelados Sigfrido de Maguncia, Otón de Ratisbona, Guillermo de Meestricht y de otros personajes importantes. Este viaje fué fatal á Gunther, quien después de haber satisfecho su piedad en Jerusalén á costa de graves peligros, volvió á Bamberg, y al atravesar la Hungría murió de enfermedad aguda. «La fecha de la muerte de Gunther – se lee en los *Melanges* – comprueba la grande antigüedad de nuestra estofa, que se procuró quizás poco antes de su muerte á su paso por Constantinopla. Comparando en efecto los arneses del caballo del emperador con



Fig. 36. – Tejido del convento de benedictinas de Santa Walburgis, en Eichstaedt; siglo XI ó XII

los del elefante en la estofa de Carlomagno, ó bien haciendo lo mismo con los vestidos de nuestro emperador y las vestimentas de Nicéforo Botoniates, se sentiría uno inclinado á poner á mediados del siglo XI la fecha del *tejido de Bamberg*.» En estas palabras hemos subrayado adrede *tejido de Bamberg* por expresar resueltamente la opinión del P. Martín de que se trata de un tejido en lo que toca al paño hallado en la sepultura del obispo Gunther. Ya hemos indicado que M. Francisque Michel se inclina preferentemente al bordado, á nuestro entender con fundamento, no sin que el tejedor, como lo hemos manifestado antes, dejase de tener parte principal en aquella notable reliquia del arte textil en la Edad media. Es muy posible que el fondo y las orlas estén tejidas y que el bordador pusiese allí las tres figuras del emperador y las dos matronas.

Al número de los *pallia rotata* pertenecen el tejido que se conserva en Eichstaedt en el convento de religiosas benedictinas de Santa Walburgis y el que forma parte del notabilísimo Museo diocesano de Vich, reunido en pocos años, gracias á la inteligencia, á la ilustración y á los incesantes desvelos de su actual prelado el Excmo. é Ilmo. Sr. Dr. D. José Morgades y Gili. El P. Martín tuvo la fortuna de des-

cubrir el pedazo de Eichstaedt, y como es de suponer, se apresuró á dar exacta noticia del mismo en el citado segundo volumen de los *Melanges d' Archeologie*, dando también su facsímile. Su composición recuerda el dibujo de la estofa de Carlomagno. Los círculos están enlazados, y en el espacio que dejan hay una flor de aquel mismo carácter decorativo. El tejido de Eichstaedt tiene el fondo de color violado ó violeta, prevaleciendo en el dibujo los colores blanco, amarillo y verde. La labor de este fragmento, en el concepto industrial, es la misma del paño de Carlomagno, ó sea un tejido cruzado. Circunscrito en los círculos se ve á un personaje, de un dibujo sumamente simple y primitivo, que lucha ó mejor tiene dominados á dos animales que lo mismo pueden ser leones, que tigres, perros, etc. Representa este dibujo, según autorizado dictamen del reverendo jesuíta tantas veces citado, á Daniel en la cueva de los leones, representación empleada por el cristianismo desde los primeros tiempos de la Iglesia por el valor alegórico y simbólico que se le daba entonces. Este símbolo de la eficaz protección de Dios fué uno de los que el arte de la Edad media conservó más fielmente durante el período románico. En la túnica de Daniel aparece el *tablion*, adorno muy en boga en Bizancio, y del cual procedería quizás el empleo de trozos de ricos tejidos aplicados en las albas y en las dalmáticas y conocidos en la vieja liturgia con los nombres de *parura* y *paratura*. Estos adornos se ponían en el pecho, en las mangas, sobre los pies y en algún otro punto. Este tejido tiene acaso más carácter románico que carácter bizantino propiamente tal, mas no es cosa de olvidar la íntima correspondencia que en no pocos extremos había entre ambos estilos. La estofa de Santa Walburgis de Eichstaedt debía causar un efecto de gran riqueza, del cual da idea la cromolitografía publicada por el P. Martín. En esta lámina se ve empleada la plata en determinados toques. A nuestro entender, no sería la plata, sino el oro lo que usaría el tejedor, ó por lo menos la plata dorada (fig. 36).



Fig. 37. – Tejido de seda existente en el Museo diocesano de Vich; siglo XI ó XII

No vendrá aquí fuera del caso una pequeña digresión, que en rigor no es tal, por lo muy enlazada que está con la historia del tejido en la Edad media, en todos sus siglos. Es opinión muy extendida la de que en Bizancio, en Palermo y los árabes, así en el Oriente como en España, al introducir el oro en los tejidos emplearon siempre lo que llaman los anticuarios el *oro de Chipre*. Así se denomina una tirita, fina película, que estaba hábilmente dorada por una de sus caras y que se arrollaba en un hilo de lino ó de seda, empleándose luego en el telar como otro de los hilos que se pondrían en las lanzaderas. Esta suerte de hilo de oro resulta de una delicadeza de entonación imponderable. Como su aspecto es mate, no reluce al modo de la plata laminada y dorada, presenta una tinta más amarilla que la última y á la vez lo bastante luminosa para que dé brillantez al tejido. Existen tejidos ejecutados con *oro de Chipre* que aun hoy mantienen un esplendor parecido al que tendrían cuando se les sacó de los telares en que fueron labrados. En otros ejemplares el oro se ha empañado ó ha desaparecido. En el último caso el dibujo que apa-

recía dorado se muestra negruzco ó negro, es decir, del color de la película sin la hoja de oro que se le puso encima y que los años han destruído. Conforme decimos antes, es opinión hoy extendida la de que durante la Edad media, por lo menos desde el establecimiento del Hotel del Tiraz en Palermo, de que hablaremos más adelante, se usó siempre exclusivamente el oro de Chipre en las estofas, por donde algunos aficionados, no pocos bastante inteligentes, califican de imitaciones hechas modernamente los tejidos con dibujos medievales fabricados con plata laminada y dorada. Esto es un error que los mismos ejemplos auténticos se encargan de desvanecer, cuando no lo hubiesen hecho personas de tanta competencia y autoridad como el Dr. Franz Rock. Durante la Edad media se empleó la plata dorada conjuntamente con la película dorada del oro de Chipre, afirmando algún arqueólogo que en tejidos ingleses se usó el oro laminado, el oro puro – dice, – debiéndose entender el oro con alguna aleación, ya que el otro no es maleable y por lo tanto no puede reducirse á la delgadez que se requiere para introducirlo en el tejido. Como ejemplo de que en plena Edad media se empleaba la plata dorada, en el hilo de oro, podemos mencionar una *bursa reliquiarum* ó bolsa de reliquias que tenemos en nuestra colección, de indudable autenticidad y que no puede ser posterior al siglo XIV, perteneciendo acaso al XIII. Hay que advertir que en los tejidos más interesantes, venidos de Oriente, como los de Aix-la-Chapelle y Cluny, el de Carlomagno, el del Museo diocesano de Vich y otros varios que sucesivamente iremos mencionando, no asoma el oro por ningún estilo. En ellos se encuentran empleados colores diferentes, mas no los metales, sin que por ello dejen de igualarse en suntuosidad con los más espléndidos, tejidos con oro de Chipre ó con plata dorada, y aun de excederles por la grandiosidad y magnificencia de los dibujos. Tampoco aceptamos por fundado el dictamen del Rev. Daniel Rock, que ha escrito el manual *Textile fabrics*, en la colección de manuales del Museo de South Kensington. Entiende el erudito Mr. Rock que el oro de Chipre en la forma que hemos descrito fué una engañifa de los árabes españoles, quienes lo utilizaron en sus telares de Sevilla, Almería y Granada para que saliesen más baratos los tejidos ó para que les procurasen mayores ganancias á los industriales. Esta suposición no tiene base de ninguna especie, en primer lugar porque allá se iría el gasto que llevaría consigo el oro de Chipre con el que exigiría la plata laminada y dorada, y en segundo lugar porque no fueron los árabes españoles quienes usaron exclusivamente el oro de Chipre, ni tampoco los primeros en hacerlo. Que lo emplearon es cosa segura, mas como se hizo en la *felice urbe Panormi*, según rezan las crónicas, ó en romance, en la ciudad de Palermo por los tejedores que tanta fama alcanzaron durante la Edad media.

Cerrada esta digresión, prosigamos la interrumpida materia diciendo algo acerca del interesante fragmento que se guarda en el Museo de Vich y el cual fué sacado del sepulcro de San Bernardo Calbó, hijo de aquella ciudad, al verificarse hace pocos años la traslación de su venerado cuerpo santo. El tejido en cuestión revela el grado de adelanto á que había llegado la industria textil en el corazón de la Edad media, puesto que falta de los recursos mecánicos, de que dispone en el día, producía tejidos de la fuerza y perfección que se advierten en el de San Bernardo Calbó. Conforme hemos afirmado, pertenece indudablemente

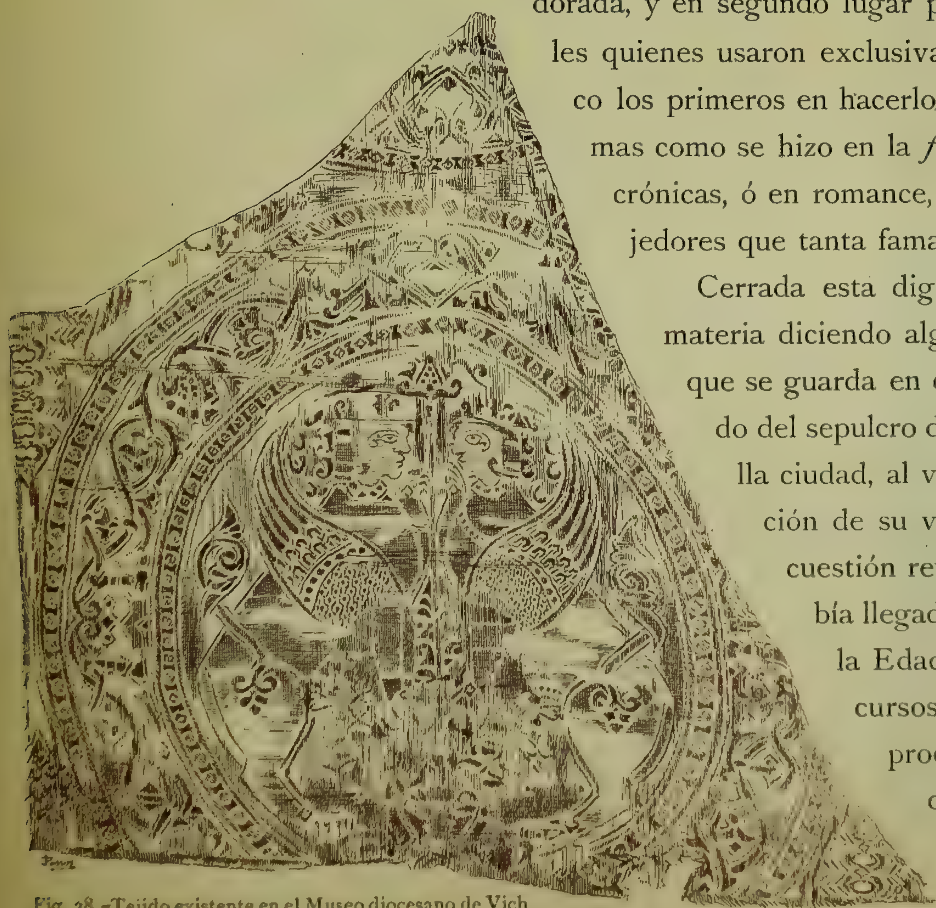


Fig. 38. – Tejido existente en el Museo diocesano de Vich

al género de los *pallia rotata*, pudiéndose calificar de *diarhodina*, ya que su fondo tiene más el color carmesí que el rosado. Dentro de los círculos que constituyen las líneas geométricas de su dibujo y que presentan dimensiones parecidas y aun superiores á las del tejido de Santa Walburgis, en Eichstaedt; dentro de los círculos, repetimos, se ve la figura de un hombre que sujeta también á dos animales, leones, perros, tigres ó lo que fueren, pues es aventurado asegurarlo (fig. 37). ¿Qué representa este grupo? Personas discretas que han examinado el tejido juzgan que el personaje reproducido por el artista ó artífice medieval es Sansón venciendo los leones, mientras otros creen que se trata de Daniel en la cueva de los leones, es decir, lo que entiende el P. Martín respecto del tejido de Eichstaedt. A los últimos nos unimos por la razón que antes se ha expuesto, ó sea porque el citado tema se empleó muchísimo en el período del arte románico á causa de su significación religiosa. Es verdad que la misma podía atribuirse á Sansón, mas la figura de Daniel fué siempre predilecta de los cristianos, siendo por lo tanto más lógico que la empleasen en todas las manifestaciones artísticas con preferencia á la de Sansón. El Daniel – llamémosle así – del tejido de Vich, tiene trazas de personaje egipcio, lo propio en sus vestiduras cruzadas sobre el pecho que en el modo de llevar tocada la cabeza. Alrededor de los círculos corre una orla de un dibujo tan rico como historiado. Aparecen en ella, entre otros motivos ornamentales, grifos ó animales quiméricos, pareados y fronteros, dibujado todo con lápiz facilísimo y con una corrección que supera al trazado de las mejores obras bizantinas y románicas. Así en el grupo de los medallones como en la orla se hallan empleados los colores negro, gris y verde hábilmente combinados con el carmín del fondo. En los espacios que dejan los círculos, como ocurre en todos los *pallia rotata*, hay florones en armonía con el estilo del dibujo y de mucha elegancia de líneas. Del mismo tejido sacado de la tumba de San Bernardo Calbó forma parte una inscripción que hasta ahora no ha podido ser descifrada con seguridad de acierto y acerca de la cual añadiremos algo al final de este capítulo.

Un *pallium rotatum* es, asimismo, otro fragmento de la misma procedencia y que se cuenta entre los magníficos ejemplares del Museo diocesano vicense. Tiene los círculos ó medallones de rúbrica y en ellos dos esfinges con cara femenina al parecer, fronteras y en medio un árbol ó cosa semejante que bien puede calificarse del *hom* persa. Los espacios que resultan entre los medallones están ocupados por un tema rico y de líneas muy gallardas. Lo forman entre arabescos muy bien trazados, pájaros invertidos con largas colas caídas, á manera de pavos reales, todo ello con aire oriental marcadísimo y en la disposición misma en que se encuentran puestos en el sudario de San Potenciano, del siglo X, existente en el *gazophilatium* de la catedral de Sens. El fondo de esta preciosa estofa es de un color amarillento, figurando entre las demás tintas el rojo, el gris, el negro y alguna otra menos caracterizada (fig. 38).



Fig. 39. – Tejido de seda de los *paliia aquilinata*, existente en el Museo diocesano de Vich; siglo XI ó XII

Antes de tratar de la fecha de estos tejidos permítasenos decir algo de otro que perteneció también á la misma tumba y que igualmente puede verse en el Museo de Vich, en la sección especialmente reservada á los tejidos. Pertenece á los *pallia cum aquilis et bestiolis* de que habla Anastasio el Bibliotecario en el abundoso arsenal *De vitis pontificum romanorum*. Estofas de esta suerte se conservan en otros sitios, según lo diremos más adelante. La de Vich es de notar por el gran ta-

maño de la cláusula decorativa, que en altura allá se irá con los sesenta centímetros, teniendo una anchura proporcionada. La forma una águila de dos cabezas y alas semiextendidas, cuyas garras sujetan un cuadrúpedo de forma indecisa, que ofrece en parte trazas de toro ó animal semejante. En cada garra tiene el águila debajo uno de los indicados animales. Las águilas forman una línea horizontal, estando dispuesto el tejido á fajas en que se repite el mismo tema. Separan una faja de otra semicírculos no completos, que indican el espacio destinado á cada grupo del águila con los toros. Esta estofa presenta el fondo de un color carminoso, que se ha conservado á pesar de las injurias del tiempo y de haber permanecido en una tumba envolviendo los restos del santo. El color negro, de una entonación verdosa, que acaso fué de un verde pronunciado en su origen, le sirvió al artífice para señalar el dibujo, trazado con grandiosidad, por planos



Fig. 40. – Inscripción del tejido del Museo de Vich en que figura Daniel en la cueva de los leones

y con los rasgos que se advierten en los animales ejecutados por artistas del Oriente. En el pico del ave, en sus patas y garras y en alguna parte de los toros puso el diestro artífice toques de amarillo que realzan la magnífica impresión que el tejido causa en quien lo contempla detenidamente (fig. 39). El tema del águila se empleó también en sumo grado durante la Edad media. En ella se ocupan los *Bestiarios* de entonces, ó sea los tratados destinados á dar á conocer el valor simbólico y alegórico de algunos animales, de aquellos que más frecuentemente empleaba el arte, y en particular la escultura, en las portadas de iglesias y cenobios. Del águila proclaman las excelencias apellidándola ave grande y real, de la que dice David en sus salmos: *Renovabitur sicut aquilæ juventus tua.* Un *Bestiario rimado* medieval, francés, dice:

L' egle qui se renovele
Nus donne ensample bone et bèle;
Car altresi devroit ovrer
Home qui voit renoveler
Son viel vestement ancien.

«El águila que se renueva nos da un ejemplo bueno y hermoso, porque así debería obrar el hombre que ve renovarse su viejo antiguo vestido» por la ley de gracia ó doctrina de Jesucristo. Entendiendo así la significación del águila, no es de extrañar que se acudiese con tanta frecuencia á ella en el arte de la Edad media, durante la cual se consideraba la presencia del águila en un sitio como presagio favorable, creencia que ha existido siempre en Oriente, si ha de creerse á Herbelot, quien dice en su *Biblioteca oriental:* «Del nombre del águila real ó *Humai* se forma la voz *Humaiaioun*, que vale en persa *noble, feliz, excelente, augusto*, á causa de que la sombra proyectada por aquella ave, al volar sobre la cabeza de alguien, es para éste pronóstico cierto de fortuna y de grandeza.» Francisque Michel opina que de aquí vino la costumbre muy extendida en la Edad media de coronar las tiendas de campaña y las torres con una águila y también los cascos, citando en apoyo de esta afirmación curiosos textos del *Roman de Perceval*, del *Roman de Thèbes*, del *Roman de Guillaume de Palerme*, de *Blancadin* y de la *Histoire de la croisade contre les heretiques albigeois.*

A reserva de hablar otra vez de las estofas decoradas con águilas, digamos algo de la fecha y probable origen de los tejidos hallados en Vich en la tumba de San Bernardo Calbó. Este santo fué obispo de

la mencionada diócesis, y se dice que acompañó al rey D. Jaime I en la conquista de Valencia, cosa muy hacedera, puesto que el soberano de Aragón entró en la ciudad del Turia el día 28 de septiembre de 1238 y San Bernardo vivió hasta fines del año 1243. ¿Procedían acaso de Valencia los paños que se guardan en el Museo diocesano vicense? No pudieron ser fruto de botín, porque D. Jaime no entregó al saqueo la ciudad, antes muy al contrario, entró en ella amparando vidas y haciendas; mas podían muy bien proceder de compra hecha á algún mercader riquísimo ó elevado personaje moro, ó tal vez de donación de gentes de tal fuste á prelados y caudillos cristianos. Del terreno de las suposiciones y de las conjeturas no puede pasarse en este particular. Con mayores probabilidades de acierto es dable discurrir acerca del origen de aquellas preciadas estofas. A nuestro juicio vinieron del Oriente. No creemos que en el siglo XIII tejieran los telares de Almería ni de ciudad alguna hispano-arábiga estofas tan magníficas como las que se encontraron en la tumba de San Bernardo Calbó. La primera pertenece á los *pallia rotata cum leonis et hominibus*, del género de aquellas de que hablaba, con su concisión desesperante, Anastasio el Bibliotecario. Tiene la magnificencia del sudario de Carlomagno, aunque no sea tan esplendorosa. La inscripción, que forma en ella como una orla (fig. 40), más parece ser hija de la escritura arábiga que de otra alguna, si bien las personas doctas que han tratado de descifrarla no están de acuerdo respecto de su interpretación. Vacila en darla el Dr. D. Julián Ribera, profesor de árabe en la Universidad de Zaragoza y uno de nuestros más sabios arabistas, si bien no titubea en afirmar que tiene la leyenda por árabe, consistiendo en una palabra que se repite constantemente enlazándose la primera letra y la última, añadido á ellas el adorno de hoja de palma. Respecto de la palabra en cuestión opina que puede significar *eternamente* ó *como límite*. Origen oriental tuvo, sin disputa, aquella tela de grandioso tejido, como el *pallium aquilinatum* de idéntica procedencia. Las dos ofrecen la grandiosidad de las estofas bizantinas y semejan ser hermanas del sudario de Carlomagno, del cual bien puede asegurarse, después de las investigaciones del padre Martín, de que hemos hablado, que se fabricó en la mismísima Bizancio. Por lo que toca á fecha, no creemos arriesgado poner en el siglo XI ó XII la que corresponde á los dos notables tejidos del Museo de Vich, inclinándonos más en favor de la segunda que de la primera. Esta fecha no se opone á la suposición que antes hemos hecho de que hubiese sido traída de Valencia, puesto que hasta en manos de mercaderes se conservaban por largos años estofas ricas de seda, que iban pasando de mano en mano hasta dar definitivamente en las de personas que las adquirieron al intento de emplearlas en usos excelsos. Esto pudo ocurrir con los paños de sirgo de San Bernardo Calbó, cuya importancia en la Historia del tejido habrán comprendido nuestros lectores por lo que dejamos expuesto.

V

Tejidos con águilas y con leones. – El «pali de las bruixas» en Cataluña. – Tejidos en Sens, Mans y Chinón de los siglos vi al xii. – Los ornamentos de San Cuthbert en Durham. – Capa de Carlomagno en Metz. – «Pallia aquilinata» de San Germán en Auxerre y de Brixen en el Tirol. – Tejidos no historiados. – Sederías ligeras: el manuscrito de Teodulfo. – El lino en el tejido.

En comprobación de lo que antes hemos asegurado respecto del uso frecuentísimo que se hizo del águila en el arte decorativo de la Edad media, y volviendo sobre la materia de los tejidos en aquella forma decorados, citaremos algunos pertinentes á nuestro propósito y de grande interés en la historia del tejido. La fecha de ellos ha de ponerse entre el siglo x y los primeros años del xiii, cuando todavía imperaban en el arte los mismos principios de la centuria anterior é idéntico gusto.

Colocaremos en esta enumeración en primera línea un fragmento de tejido que figura en nuestra colección, y el cual persona tan perita y tan perspicaz como el Dr. Rock clasificó como del siglo x. Si no cabe dentro de este siglo, no es atrevido asegurar que no irá más allá del siglo xi. Forman el motivo series de águilas de dos cabezas, con las alas abiertas y teniendo sujetas con las garras un león que á su vez sujeta una gacela. Sobre el pecho del águila corre una faja con la inscripción árabe *bareca, felicidad, prosperidad*, escrita en las dos direcciones con objeto, sin duda, de obtener la euritmia en las líneas. Están intermediadas las águilas por un tema que parece recordar el *hom* persa. El tejido formaba fajas horizontales á tenor de la costumbre muy extendida en el Oriente y que luego se propagó en el Occidente, en mayor ó menor grado, según los tiempos y los puntos de producción de los tejidos. El de que hablamos es de seda, como puede suponerse, muy fino, y presenta hoy un color como de tabaco, el que fué – también según dictamen del Dr. Rock – carmín en el fondo tirando á violado, y carmín más oscuro, probablemente algo verdoso y casi negro en el dibujo (fig. 41). Este ofrece una severidad que encanta y reune todos los caracteres de los tejidos orientales, así en el trazado de las águilas como más especialmente en el del león y de la gacela. Si hubiese en él rasgos que revelasen fecha posterior al siglo xi, bien podría creerse que pudo ser labrado en los telares del *Hotel del Tiraz*, en Palermo; mas nos aleja de esta suposición en seguida el aspecto general de la estofa, que se puede calificar de bizantino. ¿De dónde procede este fragmento que el citado arqueólogo alemán no titubeó en poner en el número de los más interesantes que se conocen? No nos ha sido posible averiguarlo. Lo adquirimos de un chamarilero parisiense, que de fijo ignoraba su im-



Fig. 41. – Tejido oriental, con la inscripción árabe *bareca* (felicidad) en seda; siglo xi ó xii. (De la colección del autor)

portancia y que nada quiso decirnos acerca del punto en donde había sido encontrado. No obstante, nos pareció entrever que se lo habían traído de España, sacándolo quizás de alguna sepultura.

Guárdase actualmente en el ya rico Museo diocesano de Vich una estofa, *holoserica*, toda en seda, como lo son las pertenecientes al período que historiamos, la cual procede de la antiquísima iglesia de San Juan de las Abadesas, en el propio obispado. Empleábase este paño, notable por muchos conceptos, como palio ó frontal, y el vulgo le dió la denominación, con la que se designa, de *Pali* ó *Frontal de las bruixas*. Sacó este nombre, á no dudarlo, de los bicharracos que en él se ven tejidos, de lo más raro, original y en parte acaso estrafalario que inventara el arte bizantino ó románico. Está formado el dibujo por tiras, dos distintas, que según es de suponer, se repetían indefinidamente. Figuran en la tira superior bichos de una sola cabeza, doble cuerpo y cuatro patas. La cabeza es quimérica en grado superlativo y tiene algo de hombre, con algo de cuadrúpedo, mientras el cuerpo es de pájaro, volviendo á ser las garras de león ó bestia semejante. Hay en la tira inferior pavos reales fronteros de grandioso dibujo y de un carácter oriental pronunciadísimo. Otros detalles originalísimos que pueden ver nuestros lectores en la excelente reproducción colorida que va con este libro, completan el conjunto de un tejido, cuyo valor, interés é importancia no necesitamos encarecer. El fondo es encarnado, *lencarhodinon*, y en todo el tejido hay empleado un verde oscurísimo que en el paño semeja casi negro, el negro, el amarillo y el blanco. ¿Cuándo se adquirió el *frontal* ó *pali de las bruixas?* ¿De dónde vino? Arduo se hace dar respuesta á estas preguntas. El reverendo Parassols, diligente historiador de las antigüedades de San Juan de las Abadesas, se limita á decir que se conserva en su iglesia un paño de seda, muy raro, que se supone pertenecer al año 1000. No es aventurada esta suposición. Tejidos por el estilo del que hablamos son clasificados por los doctos en la materia como del siglo XI, ó lo más tarde del XII, y por consecuencia no titubeamos en atribuir esta venerable antigüedad al *pali de las bruixas*. ¿Vino de Oriente? Es muy probable, como á buen seguro procedían de aquellas comarcas, conforme hemos afirmado, los ornamentos de San Bernardo Calbó. Acaso alguna de esas estofas pudo ser labrada en el Hotel del Tiraz de Palermo, pero no lo



Fig. 42. – Sudario de Santa Colomba ó Coloma, en la catedral de Sens, que se supone ser del siglo VII



Fig. 43. – Sudario de San Saviniano, en la catedral de Sens; siglo XI ó XII



Fig. 44. - Tejido encontrado en un relicario y que se guarda en la catedral de Mans; siglos X al XII

tenemos por verosímil, creyendo antes que se tejieron en Bizancio ó en alguna de las ciudades del Oriente que mantenían la tradición de los Sasanidas.

Las iglesias de Sens, de Mans y de Chinón, en Francia, guardan igualmente tejidos que pertenecen al período más antiguo de la Edad media. Existen en la catedral de Sens el sudario de Santa Coloma, el de San Saviniano, el de San Víctor y el de San Potenciano, pertenecientes los tres al siglo x ó al xi, según dictamen de reputados arqueólogos franceses. Al de Santa Coloma le atribuye alguno mayor antigüedad todavía, remontándola hasta el siglo vii, y por cierto, así por la parte técnica industrial como por el dibujo, debe colocarse entre las estofas más arcaicas. Pertenece á los *pallia rotata* y tiene una suerte de leones pareados y fronteros, toscamente diseñados. No ha de confundirse este tejido con otro de un tema muy semejante, con dibujo más correcto y en el cual se ve entre los dos leones el *hom* persa. Este es á todas luces un tejido oriental, probablemente persa. ¿Es oriental también el sudario de Santa Coloma? A esto nos inclinamos, aunque lo hayamos visto clasificado entre los tejidos occidentales (fig. 42). Respecto del sudario de San Víctor, el concienzudo M. Linas, en su *Rapport sur les anciens vetements sacerdotaux et les anciens tissus*, lo atribuye á las manufacturas de Bizancio, y en verdad que presenta el aire cabal de los tejidos bizantinos. El campo de la estofa, de un color amarillazo, está sembrado de elipses separadas por florones, viéndose dentro de cada elipse un personaje de luenga cabellera y con bigotes, que viste una túnica corta y sin mangas, y que muestra las manos extendidas en actitud de rechazar á dos leones, mientras otras dos bestias fieras lo tienen agarrado por los pies y piernas. Circuyen las elipses un motivo en espiral y líneas de perlas. Tres colores solos se emplearon en este tejido, que son el azul, el blanco y el amarillo claro. M. Linas opina que fué fabricado en el siglo vi, cosa que sólo puede admitirse á beneficio de inventario. El sudario de San Potenciano debe incluirse también entre los *pallia rotata*, y en punto á composición y dibujo admira por lo correcto y elegante de ambos. Al de San Saviniano le daríamos la fecha del siglo xii, no la del x ú xi como ponen escritores franceses. Grandes hojas ricamente decoradas se combinan en él con jirafas y con águilas que terminan de un modo quimérico, todo ello con marcado carácter oriental (fig. 43). En el Museo del Arte y de la Industria que en Lyón tiene establecido su Cámara de Comercio, puede examinar el curioso un fragmento de seda verde, muy fino, de dos entonaciones, con aspecto de raso y con toques de oro de Chipre. Su disposición es la misma del sudario de San Saviniano, con la diferencia de que las águilas acaban en larga y ancha cola. Las cabezas y las patas de los bichos son de oro, causando el conjunto impresión de riqueza y suntuosidad (fig. 45). Dibujo igual ó por lo menos muy parecido se empleó en fecha posterior, en el siglo xiii y tal vez en los principios del xiv, para tejer telas de seda, menos delicadas que la del Museo de Lyón y al propio tiempo más ricas, puesto que eran de oro las palmas y los arabescos, á juzgar por un fragmento incompleto, si bien muy interesante, que poseemos. En el tejido de Mans, encontrado en un relicario, hay igualmente leones fronteros, ante una suerte de ara ó *pyrée* que M. Lenormant opina hallarse enlazado con el culto del fuego y del sol. Su dibujo es incorrecto como en otros tejidos de los siglos x al xii, mas no carece de cierta majestad (fig. 44). No la tiene en tanto grado la estofa de San Esteban de Chinón, donde aparecen, en líneas horizontales, una suerte de tigres, fronteros y pareados asimismo, encadenados á un pilar ó cosa así de la que parecen salir dos pájaros. Por debajo del vientre de los cuadrúpedos corren

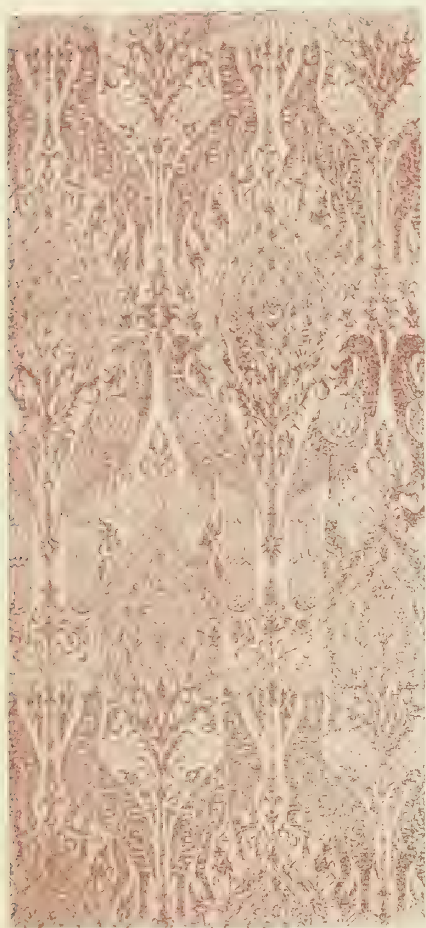


Fig. 45.-Tejido perteneciente al Museo del Arte y de la Industria de Lyón; siglo xii



FRONTAL Ó PALIO DE LAS BRUJAS, DE SAN JUAN DE LAS ABADESAS EN CATALUÑA. SIGLO X

(MUSEO ARQUEOLÓGICO DIOCESANO DE VICH)

liebres. El fondo es azul y los tigres alternativamente blancos con manchas rojas y negros con motitas amarillas. Forma este tejido la capa llamada de San Mesme ó San Máximo, y en punto á fecha se le da, como á los anteriores, la del siglo X ú XI.

Al hablar del paño del obispo Gunther se ocupan también algunos arqueólogos, entre ellos M. Michel, en los ornamentos de San Cuthbert existentes en Durham. A nuestro juicio no existe paridad entre ellos, como lo verán nuestros lectores por lo que vamos á exponer. Los ornamentos de San Cuthbert pertenecen del todo al arte del tejido, lo cual no puede afirmarse de igual modo, según hemos dicho, respecto del paño del obispo Gunther. Los primeros constituyen verdaderos *pallia rotata*, lo cual no ocurre en el segundo. El personaje á caballo que figura en el tejido va puesto dentro de un medallón compuesto de ocho arcos de círculo, teniendo trazas de ser un rey ó cuando menos un personaje persa. Así este personaje como el caballo que monta aparecen adornados según el gusto oriental. De allá, por lo tanto, debió ir la estofa á Inglaterra, no existiendo ningún fundamento para creerla sajona, como con más patriotismo que ciencia arqueológica lo han afirmado algunos escritores ingleses. Esta estofa es de una seda ligera y las partes adornadas se hallaban cubiertas literalmente de oro en hojas, procedimiento que se usó repetidamente durante el período románico. Al propio santo pertenece otro tejido, *pallia rotata* con grandes medallones, que exceden de sesenta y cinco centímetros, y frutos, animales y otros motivos. «Se encuentran además – dice M. Francisque Michel – entre los restos sacados del sepulcro de San Cuthbert, otros dos ejemplares de sederías, uno de ellos de color púrpura y carmesí, que sólo tiene por ornamento principal una cruz, muy repetida hasta en el pequeño trozo que queda de este tejido. El segundo ejemplar presenta un rico dibujo en damasco formando óvalos, y en el centro de cada medallón una urna sostenida por grifos. Los colores de esta estofa son también el carmesí y el púrpura, y por lo que toca á la fecha de su fabricación, lo mismo que la de los otros tejidos que hemos descrito, opino como mister Raine, que ha de atribuirse al siglo XI.»

En la era románica primitiva coloca el insigne A. de Caumont, en su sustancioso *Abecedaire d'Archeologie*, la capa llamada de Carlomagno perteneciente á la catedral de Metz y que supone la tradición haber sido donada á la citada iglesia por aquel poderoso emperador. Regalárala ó no Carlomagno, es lo cierto que la capa en cuestión ha de registrarse en el número de los ejemplares más regios y más suntuosos del arte textil. Con ella hemos de volver nuevamente á los *pallia aquilinata*, ya que lo es la capa en que nos ocupamos. Su estilo cae de lleno dentro del arte románico; su carácter decorativo encanta por la sujeción que en ella se advierte de la línea movida de la fauna á la línea precisa geométrica, sin menos-



Fig. 46. – Capa de Carlomagno en la catedral de Metz; período románico primitivo

cabo en la caracterización de la primera. Dominan en el tejido águilas, que casi deberían calificarse de colosales, pues las que hay en los lados cogen toda la altura de este ornamento eclesiástico. Con dos águilas, una encima de otra, queda lleno todo el espacio central. Tienen estas aves un círculo en las cabezas á modo de nimbo, y en las alas sendos medallones con grifos, hábilmente trazados, rosones y otros motivos de menor importancia. Llenan los trozos del campo que dejan las águilas, temas ornamentales variados en armonía con el conjunto (fig. 46). El fondo es rojo y las águilas de oro: «los colores empleados en las bordaduras de la capa de Metz – dice M. de Caumont – son el amarillo, el azul y el verde;» por consecuencia este ejemplar interesantísimo constituye un compuesto del arte del tejedor y del arte del bordador. Esto no empece para nada á su valor arqueológico y artístico.



Fig. 47. – Capa de San Mesme ó San Máximo en San Esteban de Chinón; siglo X al XII

No fueron historiados todos los tejidos que se usaron desde el siglo VI al XII, ni siquiera todos los destinados á elevados personajes ó á fines excelsos, como los tuvieron la capa de San Mesme ó San Máximo de Chinón (figura 47) y otros que hemos descrito. Los hubo más modestos, como comprenderán nuestros lectores á poco que mediten sobre ello. Algunos, empero, teniendo sólo un dibujo geométrico ú ornamental, sin bichos ni otras representaciones perecidas, no carecieron de riqueza y hasta de magnificencia. En las estatuas que adornan las portadas de distintas iglesias y en las figuras yacentes puestas en antiquísimos sepulcros, hállanse rastros, más ó menos claros, de estofas con dibujos geométricos, guardándose asimismo algunos restos de ellas en museos y colecciones eclesiásticas. En Aix-la-Chapelle, por ejemplo, existen pequeños trozos de tejido que tienen estrellas, rosones, etc., ya sueltos, ya encuadrados, y cuya fecha ponen los doctos en los siglos VI y VII de nuestra era, ¡vestigios venerables del arte textil en los tiempos medievales! En los tejidos inventariados, con la sobriedad peculiar á los cronistas, por Anastasio el Bibliotecario, se trata á cada momento de ruedas ó rosones (figs. 48 y 49) trazados en el dibujo, ornamento común en el primer período de la época románica y tal vez copiado por los escultores de la decadencia de estofas traídas del Oriente. Hemos hablado de los *pallia rotata*, cuya base ornamental está formada por círculos. Este dibujo se encuentra repetidamente en los tejidos del período en que nos ocupamos, presentando una sucesión de círculos, dentro de los cuales pone el dibujante, cuando quiere enriquecer la tela, los temas de que hemos hablado antes ú otros parecidos, *cum*



Fig. 48. – Tipo de tejido con la cruz, perteneciente al período románico primitivo



Fig. 49. – Tipo de tejido con cruces y patos, del período románico primitivo

leonis, cum aquilis, cum bestiolis, etc., según lenguaje de los cronistas. A los tejidos de la expresada clase los llaman *pallia circumrotata*, y más antiguamente, en los reinados de los emperadores Teodosio, Arcadio y Honorio, recibían la denominación de *vestes scutelatæ* ó *scutlatæ*. Este dibujo procedía de la India, donde se usaba todavía hace veinticinco ó treinta años. Vióse casi siempre durante la Edad media, conforme lo testifica el texto de un *Roman* del siglo XIII, donde se refiere que el emperador mandó disponer para la hermosa doncella un elevado sitial bordado de círculos.

Pallia aquilinata muy notables son igualmente el sudario de San Germán en Auxerre y el tejido casi idéntico que puede verse en la iglesia de Brixen, en el Tirol. El primero tiene águilas de gran tamaño separadas por rosones. Las figuras son amarillas y el fondo violado. A fiar en la tradición, donó esta capa la emperatriz Placidia, para tapar el féretro de San Germán, cuando fué llevado su cuerpo á Ravena en el siglo V. M. de Caumont, que habla de esta tradición, no la combate y parece admitir la fecha, respecto de lo cual entendemos que está en error. Ni el sudario de San Germán, ni el tejido de Brixen, de seda encarnada, con águilas, de una entonación violácea (fig. 50), han sido fabricados en el siglo V. Son estofas del siglo XI ó XII, ó si se quiere de últimos del X y nada más, y es mucho porque la fecha sola les presta interés extraordinario. En la obra *Voyage litteraire de deux religieux benedictins de la congregation de Saint Maur*, citan los autores diversos ornamentos religiosos que vieron, muchos pertenecientes á los siglos primeros de la Iglesia, y entre ellos la estola de San Nicasio, que encontraron en Reims, y que dicen ser del siglo V. En la catedral de Bayeux se guarda la casulla en seda, atribuída á San Rigoberto, quien murió hacia el año 666, teniéndola puesta en una arqueta de marfil con refuerzos de plata dorada y una inscripción árabe, en caracteres cúficos, en la cerradura. A falta de otra prueba, la leyenda arábiga de la arqueta induce á pensar que la estofa tendría el mismo origen oriental.

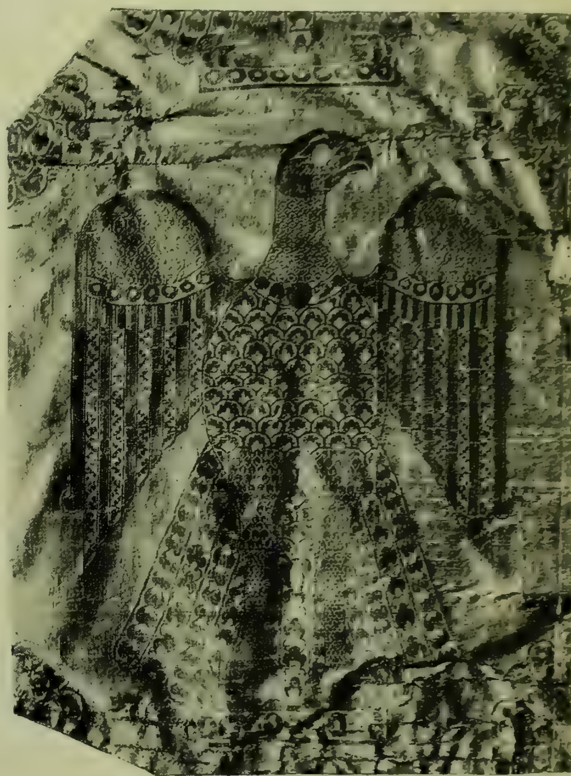


Fig 50. – Tejido perteneciente á la iglesia de Brixen, en el Tirol; siglo XI ó XII

Fabricábanse sederías ligeras para las vestimentas de los nobles y personas de distinción, las cuales no podían llevar de ordinario los suntuosos tejidos reservados para los ornamentos litúrgicos y para los reyes y príncipes en actos de ceremonia. Ni su coste hubiera estado al alcance de la fortuna de aquellos señores, ni su uso habría sido cómodo para ellos. Había, pues, especialmente para las mujeres, tejidos delgados por el estilo de los que pueden verse en el manuscrito de Teodulfo que se conserva en Puy en Velay. Del rey Pepino se sabe que frecuentemente regalaba sederías á su nobleza, probablemente del género de las que figuran en el referido manuscrito. Era costumbre de los hábiles miniaturistas de la Edad media poner delante de sus preciosos trabajos una hoja de fina seda, delicadamente tejida, haciéndolo en particular cuando tenían las miniaturas adornos en oro y plata. «Teodulfo – escribe M. Michel, – si no lo hizo un encuadernador, escogería él mismo los tejidos que se ven todavía fijados en las páginas de su libro, cosidos en él, y que han de ponerse entre los tejidos más hermosos, más finos y más suaves de su época. Eran unos, crespones de la China con orlas de casimir labrado ó espolinado, según método indio ó persa; otros, tejidos unidos y también labrados de diversos géneros, de diversos colores y de diversas materias, tales como la seda, el algodón, el lino, pelo de cabra y pelo de camello de la mayor finura, materias sumamente flexibles que entran hoy todavía en la confección de los chales de Cachemira. Examinando las señales del cosido que sujeta los tejidos al manuscrito, se encuentra que debieron ser aquéllos

en número de sesenta y seis. Hoy quedan únicamente cincuenta y tres: los trece que faltan han sido quitados del códice ó se han perdido. Se ven allí, en seda pura, un tejido cruzado color tórtola claro; tafetán color de amaranto; gasa *marabout* de color paja rosado; crespón de la China, muy suave, color de madera; crespón de la China con orla, labrada y espolinada, trabajo indio á cuatro colores; otro ejemplar parecido á esta tela; un tejido labrado con fondo de tafetán color de púrpura con orla bastante holgada, y por fin, terciopelo color de púrpura sobre fondo de sarga de seda. Los tejidos mezcla de seda y de otra materia que presentan el manuscrito de Teodulfo y el cuadro sinóptico redactado por M. Hedde, son: una estofa urdimbre de seda y trama de pelo de cabra de color paja oscuro; otra estofa idéntica color verde oscuro; un tejido mezcla también de seda y pelo de cabra con orla espolinada, trabajo indio á dos colores. Por lo que toca á tejidos de algodón, sólo encuentro uno de color de nankin.» Otro manuscrito que después de haber pertenecido á la Gran Cartuja fué á parar á colecciones particulares, menos antiguo que el de Teodulfo, contenía también tejidos diversos entre sus hojas de pergamino.

No es excusado advertir que con anterioridad al siglo XII se conocía en el Occidente el arte de tejer las estofas labradas, utilizándolo para hacer tapicerías y piezas de hilo. Confirma esto un poema latino anterior á la citada centuria, incluído por M. Edelstand du Meril en sus *Poesies populaires latines anterieures au douzième siècle*, y en el cual se lee:

«Para enjugar las manos entregamos delicadas toallas entretejidas con flores y otros emblemas. Los blancos manteles, con los regalos del mundo sobre ellos, son el ornato y el auxilio de los manjares reales.»

La seda, con todo, no se empleaba en estos tejidos, sin duda por faltar en Europa la materia primera. «Se acercaba el instante – escribe á este propósito el diligente arqueólogo á quien tantas veces hemos citado – en que el Oriente se viese obligado á abrir la mano y á dejar escapar un secreto que guardaba desde muchos siglos y que había sido para él fuente de influencia y de riquezas.» Griegos y árabes, durante el primer período en que hemos dividido la Edad media para el estudio que estamos verificando, tuvieron el privilegio y mejor diríamos el monopolio de los tejidos de seda. De este privilegio participaron en gran manera los árabes de España. Los pueblos de Europa, los reyes y los potentados, la Iglesia acaso en primer término, hubieron de ser tributarios suyos y de pagarles cantidades crecidas, fabulosas en ocasiones, por los magníficos *pallia leonata* ó *aquilinata* que aquéllos tejían y les vendían. A los *pallia leonata*, acaso de procedencia oriental, pertenece la capa que se conserva en Troyes (fig. 51). En este tejido se combinan los círculos con el león inscrito en ellos y cuyas líneas presentan cierto aspecto arábigo. Hállase empleada la seda exclusivamente en la estofa de que hablamos, la cual tiene un grueso y consistencia mayores de los que suelen verse en la mayor parte de los tejidos románicos, fabricados con seda exclusivamente sin el empleo del oro.



Fig. 51. – Capa del siglo XII, en la catedral de Troyes

VI

El tejido en el siglo xii. – El Hotel del Tiraz en Palermo y el rey Roger. – Estofas que allí se tejieron. – El historiador Hugo Falcandus. – Carácter sarracénico de los tejidos palermitanos. – El alba y el pluvial de Carlomagno. – El oro de Chipre y el sobredorado. – Tejidos de Aix-la-Chapelle. – Ornamentos de San Narciso en Gerona. – Casulla de Santo Domingo en Tolosa.

Empezamos el segundo período de la historia del tejido en la Edad media, ó sea el que se abre en el siglo xii, cuando los cristianos se apoderaron de la fabricación de la seda, después que los normandos hubieron expulsado á los árabes de Sicilia, y desde Palermo y Amalfi la extendieron por la Italia superior á Lucca, y más tarde á Florencia, Génova, Milán y Venecia. A mediados del siglo xii el rey de Sicilia Rogerio ó Roger emprendió una expedición á Grecia, se apoderó de Corinto, de Tebas y de Atenas, y después de haber saqueado estas ciudades, se llevó cautivos á los obreros en seda que encontró en las mismas. Roger – dice el cronista Otón de Friesingen – colocó á los cautivos en Palermo, metrópoli de la Sicilia, y les mandó que enseñaran á los naturales del país su arte ú oficio, «de donde vino – añade aquel cronista – que este arte practicado primeramente entre los cristianos, sólo por los griegos, empezase á dejar de ser un secreto para los latinos.» En este relato se funda la opinión, generalmente admitida, de que la introducción de la seda entre los latinos se verificó por los años 1146 y 1147, atribuyéndose esta gloria á las cruzadas. Pertenecen á esta época, teniendo diferente procedencia, tejidos como el de los ornamentos de Tomás Becket ó Santo Tomás de Canterbury (fig. 52), en los cuales se ve una ornamentación de marcado carácter romano, y lo propio las estofas espolinadas ó hechas con espolines (fig. 53) de dibujo geométrico. No obstante, un juez competentísimo, M. Amari, muy versado en cuanto atañe á la historia de Italia, su país, atribuye á la manufactura de Palermo fecha mucho más antigua. Manifiesta el docto escritor la persuasión en que está de que aquella manufactura existía de mucho antes y que los cautivos griegos, hombres y mujeres traídos por el rey Roger, no hicieron otra cosa más que aumentar el número de sus obreros. La famosa capa imperial de Nuremberg es de esto prueba cierta, ya que la leyenda árabe en ella contenida es del año 528 de la Hégira ó 1133 de Nuestro Señor Jesucristo. Además de esto, Ibn-Kaldoun asegura que desde el tiempo de los califas ommiadas era costumbre de las principales dinastías musulmanas del Oriente ó del Occidente sostener, en el palacio real, un Hotel del *Tiraz*, ó manufactura de seda exclusivamente destinada á tejer piezas y vestidos de dicha materia, con inscripciones, para uso de los sultanes, emires y



Figura 52
Casulla de Santo Tomás Becket

otros eminentes personajes muslímicos. Se confería el cargo de intendente de esta manufactura á uno de los primeros servidores de la corte, la cual miraba con particular predilección cuanto se refería á la misma. Los reyes normandos de Sicilia continuaron, según Amari, la costumbre del Hotel del Tiraz, recurso para ocultar el serrallo, donde llevaron jóvenes francas ó francesas, conforme lo refiere Ibn-Djobair.

«Después de la opinión de un sabio de tanto valer como Amari – dice M. Francisque Michel en sus *Recherches*, – si me es permitido exponer la mía, diré que creo como él en la existencia de un *Hotel del Tiraz*, anexo al palacio de los soberanos de la Sicilia, quienes en esto, como en muchas otras cosas, ponían empeño en imitar á los emperadores de Oriente; pero que aquella manufactura era necesariamente restringida; que sólo marchaba con la ayuda de obreros musulmanes, quienes se guardaban bien de adiestrar á aprendices cristianos; y que únicamente se empleaba en ella seda venida del Asia ó del África. Otra observación que no debe olvidarse, consiste en que, al parecer, con anterioridad á los reyes normandos, no tuvieron los emires árabes de Palermo un establecimiento parecido al mencionado, pues de otro modo no habrían dejado de acudir á él en los casos, que se ofrecían frecuentemente, de tener que enviar regalos, en vez de irse á buscar *pailles copertez á ovre d'Espaigne*, como las que el *amirail de Palerme* envió al duque Roberto Guiscard, cuyos progresos le traían inquieto.»

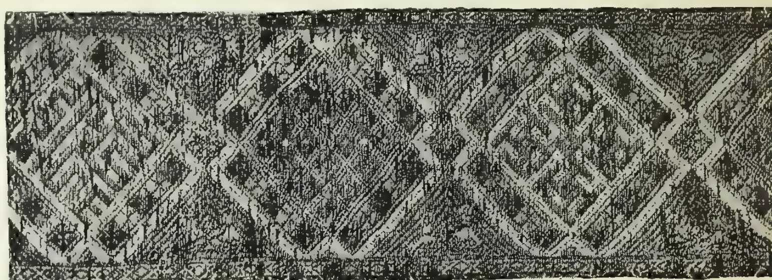


Fig. 53. – Tejido espolinado; siglo XII ó XIII

De todo lo expuesto se deduce que aun cuando la industria sedera estuviese establecida en Palermo con anterioridad al advenimiento del rey Roger, fué este monarca el que le dió nuevo y más vigoroso impulso con la expedición á Grecia. En el acto de la coronación del referido soberano se desplegó gran lujo en la exhibición de tejidos preciosos de seda, de modo que según lo reza la crónica, el palacio real, *parietem palliatum*, con las paredes tapizadas, *glorifice totum rutilabat*, brillaba todo gloriosamente. Después de la expedición de Grecia se cultivaron el árbol de la morera y el gusano de la seda, y el arte de tejerla salió del recinto del palacio, ó por lo menos adquirió mayor extensión con el auxilio de los trabajadores italianos que se fueron adiestrando en el oficio y de las crías de gusanos que se establecieron. Es un hecho cierto que las damas cristianas de Palermo llevaban vestidos que se podían tener por fabricados en el país. Con motivo de la fiesta de Navidad – dice Ibn-Djobair – salían con vestidos de seda color de oro, envueltas en elegantes mantos, cubiertas con velos de variados colores, calzado el pie con borceguíes dorados, «pavoneándose en sus iglesias ó gazaperas, recargadas de collares, de afeites y de olores, con atavíos, en una palabra, de damas musulmanas.» El perfumarse y alcoholarse ha sido moda siempre en Oriente. En *Las mil y una noches* se lee: «Adelántase balanceándose, cubierta con vestidos aromatizados de azafrán, ámbar, almizcle y sándalo.» Desde Sicilia esta costumbre se extendió por Europa, donde se practicaba en el siglo XIII. A un buhonero de la época le hace pregonar el poeta:

J'ai saffren á mettre en viandes
Que ge vent á ces damoiselles
A faire jaunes lor toeles (1).

Donde se advierte que el aromoso azafrán desempeñaría el doble oficio de perfume y de tinte, aparte del de especia para sazonar la comida.

¿Qué estofas se fabricaron durante el siglo XII en la manufactura de Palermo establecida en el palacio de los reyes de Sicilia? Afirma M. Michel que todo cuanto sabemos acerca de este particular procede de

(1) Tengo azafrán para echar en los guisos, el que vendo á esas doncellicas para que puedan convertir en amarillas sus telas.



TEJIDOS DE LAS ÉPOCAS ALEJANDRINA Y BIZANTINA.—1. TEJIDO DE LA ÉPOCA DE ALEJANDRO MAGNO.—2. FRAGMENTO DEL MANTO DE SANTA WILLIGIS DE MAGUNCIA. 3. TEJIDO BIZANTINO DEL SIGLO X.—4. FRAGMENTO DEL FORRO DE LA SANTA TÚNICA QUE SE CONSERVA EN TRÉVERIS.—5. FRAGMENTO DE LA CASULLA DE S. BONIFACIO EN UTRECHT

un escritor latino que allá por los años de 1189 escribía la historia de aquella isla. El historiador en cuestión, á quien citan Michel y Bock, es Hugo Falcandus ó Falcando, á cuya *Historia Siciliæ* pertenecen las siguientes líneas, en sumo grado instructivas y adecuadas al objeto de este libro: «No es cosa que pase en silencio – escribe al describir la ciudad de Palermo – los talleres famosos en que se hila la seda formando hebras de diversos colores, que se juntan luego por medio de distintas clases de tejido. En efecto, veríais salir de allá estofas á uno, á dos y á tres hilos que requieren menos gasto y habilidad, lo propio que estofas á seis hilos, cuyo tejido más espeso demanda más material. Allá el *diarhodon* hiere la vista con el resplandor del fuego; allá el color verdoso del *diapistus* le acaricia con su aspecto agradable; allá los *exarentasmata* decorados con variados círculos, piden una mano de obra más hábil y asimismo más material, debiendo venderse en consecuencia á más alto precio. Vense además otros ornatos de colores y especies diversas, en los cuales el oro hállase tejido con la seda, y en donde la variedad de los dibujos se encuentra realzada por el brillo de las piedras preciosas. Algunas veces se ponen perlas enteras en chatones de oro, ó bien después de haberlas agujereado, se las ensarta en un hilo, disponiéndolas con elegante arte de modo que representen una pintura.»

Los obreros musulmanes siguieron trabajando en el Hotel del Tiraz en los tiempos de Roger de Hauteville y de sus sucesores, de modo tal, que Ibn-Djobair cita un criado de la corte llamado *Yahya*, que vale *Juan*, que se hallaba empleado en la manufactura de tejidos y en bordar de oro los vestidos del rey, y que le dió noticias sobre Guillermo II y sobre su palacio, noticias que indicaban ser musulmán quien las había procurado. «Los tejidos – dice el doctor Franz Bock en su *Geschichte der liturgischen Gewänder*, – llenos de admirables representaciones de animales *(cum historiis bestiarum)*, tantas veces citados en los siglos VIII y IX por Anastasio el Bibliotecario, se encuentran también en los siglos XII y XIII con mil diferentes modificaciones y procediendo de las fábricas de Sicilia y del Sud de España. En el siglo XIII – añade – presentan decidido carácter sarracénico aquellos tejidos con listas ó fajas horizontales y con variados colores. Cinco ó seis aparecen á veces en algunas estofas de estas clases, con matices que revelan claramente su origen arábigo. Llenan la faja ó lista ornamentos distintos y en ocasiones medias lunas, estrellas, lacerías, etc., tejido en oro, como igualmente cortas inscripciones alcoránicas también en oro que se van repitiendo.» Los *bestiarios*, conforme hemos dicho antes, explican el valor de cada animal en el arte decorativo; mas por lo que toca á ciertos bichos empleados por ar-

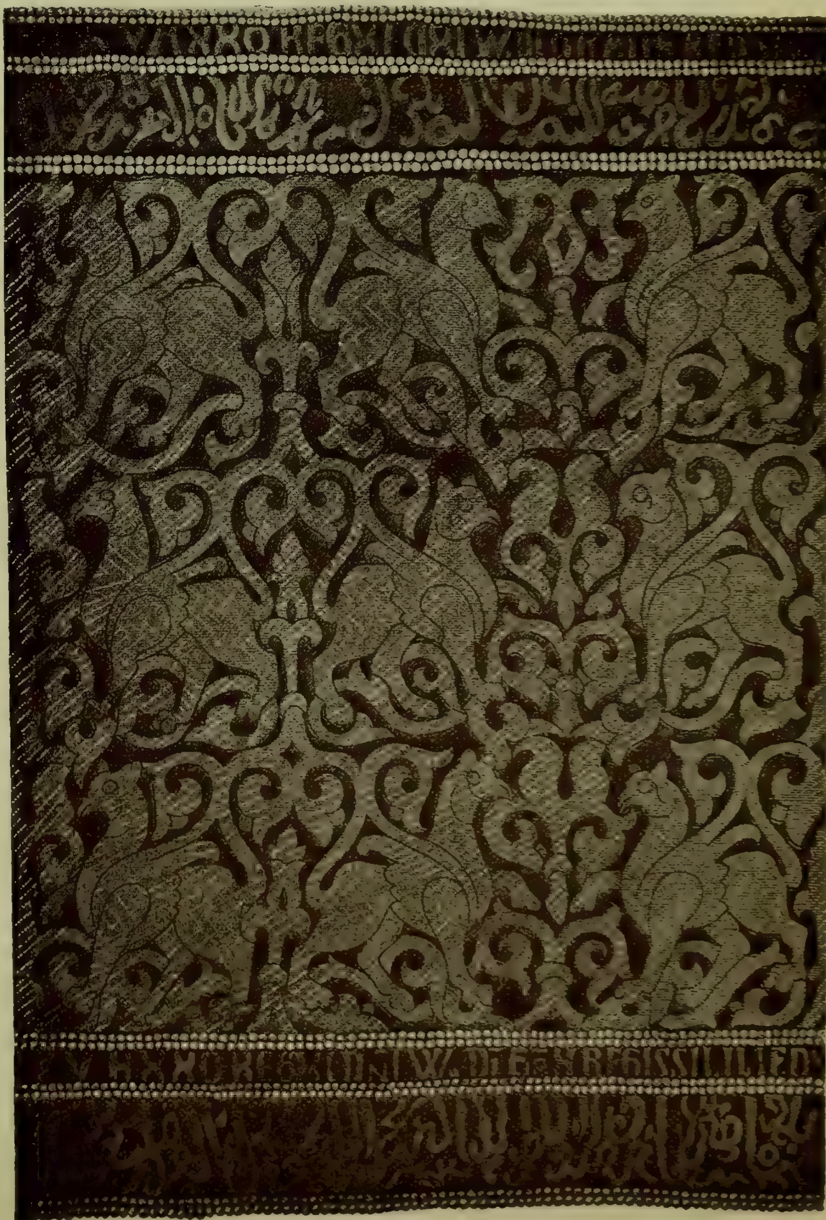


Fig. 54. – Alba llamada de Carlomagno, siglo XII, en el Tesoro imperial de Viena, estofa fabricada en la ciudad de Palermo



Fig. 55. - Tejido que se conserva en la catedral de Aachen ó Aix-la-Chapelle, fabricado probablemente en el siglo XII ó XIII

tífices arábigos, entiende A. Dozy que puede descubrirse en ellos otra significación, que no se encuentra expuesta en aquellas compilaciones medievales. Según Dozy, el elefante representaba la tierra, el dragón el fuego, los peces el agua y el águila el aire, ó sea los cuatro elementos.

¿Se tiene alguna noticia cierta acerca de estofas ejecutadas en Palermo en el Hotel del Tiraz? Sábese que allá se fabricó una de las túnicas por lo menos, que Willemin llama *túnicas de Carlomagno* y que antiguamente se hallaban en Nuremberg y hoy en Viena. De las dos la más corta se ha denominado *alba* y la que estaba puesta debajo *dalmática*. La primera saca su nombre del color de la tela de que está hecha, la cual es una especie de estofa de seda blanca, á modo de tafetán sólido, que se llamaba *samit*. El nombre de este tejido nos obliga á hacer una digresión que viene ahora á cuento. El *samit* es el *xametum*, *xamitum*, *samite*, *sametum*, etc., de los escritores latinos, una estofa de seda parecida al cendal, si bien más rica que éste, y que se empleaba para muchísimos usos. Hiciéronse con samit vestiduras sacerdotales, colgaduras para cámaras y camarines ya desde el siglo XII, según lo reza el *Poema del Cid:*

Pensaron de adobar esora el palacio,
Por el suelo é suso también encortinado;
Tanta porpola é tanto *xamed* é tanto paño preciado,
Sabor avriedes de ser é de comer en el palacio.

Xamed, como comprenderán nuestros lectores, vale lo mismo que *samid*. En la confección de cotas, briales, túnicas, almohadones y hasta cubiertas para los libros, se empleaba igualmente este tejido de seda. El nombre de *xamed* ó *samet* se encuentra también aplicado al terciopelo.

Esto dicho, volvamos al alba de Carlomagno (fig. 54), la cual está adornada en la abertura del cuello, en los hombros y en las bocamangas por ricos cuadros

bordados en perlas sobre fondo de oro. En la parte inferior tiene un largo limbo ú orla, bordada en oro sobre fondo púrpura, y que propiamente consiste en cinco fajas cosidas unas á otras. La más ancha, que es la del medio, sólo tiene motivos de decoración, pero las otras cuatro llevan inscripciones, á saber: la primera y la cuarta una inscripción cúfica casi borrada, pero en la cual se distingue el nombre de Otón; y la segunda y quinta una inscripción latina, exactamente repetida en cada faja con idénticas palabras. La inscripción latina dice así:

Operatum. felice. urbe. Panormi. XV. anno. regni. dni. W. di'. gra'. regis. Siciliæ. ducat'. Apulie. et. principat. Cap. filii. regis, W, indictione. XIII.

La fecha señalada en esta inscripción corresponde al año 1181 de nuestra era. Es forzoso remontarse á cincuenta años más tarde para encontrar la fecha de la capa ó pluvial igualmente custodiada antes en Nuremberg y que pasó después al Tesoro del palacio imperial de Viena, donde existe en el día guardada con la solicitud que demandan su importancia histórica y su valor artístico subidísimo. Es difícil imaginar vestimenta ni ornamento alguno que se adelante en nobleza y grandiosidad á la capa ó pluvial de que hablamos. «Este manto – dice M. Potier al describirlo en los *Monuments français inedits* – de la forma de una capa eclesiástica, con la diferencia de que le falta el capillo, es de seda roja y forrada del mismo color. Hállase dividido por la línea del medio en dos partes, cada una de las cuales mide exáctamente un cuarto de círculo. Dos asuntos semejantes y simétricamente opuestos llenan este doble campo. Hay en cada uno un león que sujeta á un camello y que se dispone á destrozarlo, como se ve en la lámina aparte. Este asunto, de dibujo oriental y hasta



Fig. 56.-Casulla llamada de Santo Domingo, en la iglesia de San Sernín ó San Saturnino, en Toulouse; siglo XIII

cierto grado fantástico, está ejecutado en bordadura de oro y perlas. Una rica orla sembrada con profusión de perlas y realzada con otras piedras preciosas guarnece las dos orillas delanteras de la capa, y por lo que hace á la orilla inferior lleva bordada en oro una larga inscripción en caracteres cúficos, fechada en la capital de la Sicilia el año 528 de la Hégira, que corresponde al año 1133. Esta inscripción, verdadero modelo de énfasis oriental, expresa votos de toda suerte en honor de un soberano que no se nombra, pero respecto del cual todos los sabios se hallan de acuerdo en reconocer al rey Roger, fundador del reino de las Dos Sicilias y sobrino del famoso Roberto Guiscard.»

En estas vestiduras, conforme aparece de lo que dice Pottier y de lo que manifiesta M. Luis de Farcy en su completa obra *La Broderie*, desempeña el principal papel el arte del bordador, que también estuvo en gran predicamento en Palermo, durante los tiempos del *Hotel del Tiraz*. Tocaba, pues, hablar de ellas en la sección de este libro dedicada al bordado; mas como ahora nos interesaba dar á conocer la importancia y significación que tuvo en el siglo XII aquella manufactura, hemos creído oportuno intercalar aquí cuanto se refiere á la capa ó manto llamados de Carlomagno, sin razón fundada, ya que en manera alguna pudieron pertenecer á este soberano, á reserva de recordar todo esto en el lugar correspondiente de la historia del bordado. Cúmplenos aquí también poner algunas palabras acerca del nombre *Hotel del Tiraz*. *Hotel* vale tanto como hostal, hospedería, etc., es decir, lugar donde se juntaban diversas personas y aun diversas gentes. *Tiraz* es el nombre de la estofa muy preciada de los muslimes, como antes hemos ya expuesto, por ser la que se tejía para los sultanes y emires, la cual llevaba inscritas salutaciones en caracteres arábigos, y en algunos casos el nombre del príncipe árabe que había mandado hacer el tejido para su uso y para ofrecerlo en presente á quienes deseaba distinguir con su aprecio. Como el *tiraz* era estofa rica y muy estimada, de ahí el que por antonomasia se la eligiera para designar la casa en donde se labraban tejidos de mucho esplendor y buen gusto artístico.

Se dan por tejidos palermitanos, procedentes de la *felice urbe Panormi*, la mayor parte de los tejidos con sedas de varios colores y oro de Chipre, ó sea oro extendido, según va dicho, sobre una delgadísima película y ésta arrollada en seda ó lino. Hay que advertir que en los siglos XII y XIII de nuestra era se usó también sobre el tejido otra aplicación distinta, cual fué la de dorar partes de la estofa, de un modo idéntico al que emplean los doradores, á fin de hacer otro tanto con la madera. El reverendo Daniel Rock en su libro *Textile fabrics* dice que el dorar la seda, para simular tejidos de oro, á semejanza del dorado de la madera y de otras materias, se usó algunas veces para lograr mayor esplendor en determinadas ocasiones. «M. Raine – prosigue el propio M. Rock – refiere que halló en un sepulcro en Durham, entre otros tejidos, un paño de finísima seda, de fondo color de ámbar en su conjunto, y en las partes ornamentales cubierto literalmente de *hoja de oro*, del que se conservaban todavía numerosos trozos.» En la traducción del *Roman de la Rose*, hecho por Chaucer, se lee: .....*in an over gilt samite – Clad she was*..... «Se la vistió con un *samit sobredorado*.» Sin necesidad de ir tan lejos, encontraremos un ejemplo de lo que dice M. Rock en el alba del abad Viure, que existe en el ex monasterio de San Cugat del Vallés, donde se ven restos de los adornos que la embellecían y en ellos una aplicación del *sobredorado* en un tejido de color purpúreo. Entre los trozos que hemos reunido se hallan unos restos de vestiduras eclesiásticas, sin duda alguna, á nuestro entender pertenecientes al siglo XIII ó á los primeros años del XIV, juzgando por sus temas decorativos, en los que se descubre igualmente un atinado empleo de la hoja de oro sobrepuesta en el tejido, para acrecentar su riqueza y su belleza. Esto, empero, no fué lo corriente en los siglos de la Edad media á que se refieren estos párrafos. Lo común, lo más general, fué emplear el oro de Chipre en los tejidos de algún valor y carácter artístico.

Según este sistema estaría fabricado el fragmento que el P. Arturo Martín descubrió en Aix-la-Chapelle y del que habla, dando el facsímile, en el tomo II de los *Melanges d'Archeologie*. Acerca de su procedencia se confiesa ignorante, sin que hubiese podido sacar luz alguna de las vagas indicaciones conteni-

das en el Necrologio de aquella santa iglesia. El tejido en cuestión presenta un dibujo formado por grandes hojas, y en líneas sucesivas una especie de pavos reales y una suerte de grifos ó animales quiméricos (figura 55). Las líneas son marcadamente orientales y del Oriente también el aspecto que ofrecen los bichos trazados en el tejido. Los colores empleados en él consisten en un verde bastante acentuado para el fondo y para determinados trozos y en un color de rosa fino para el dibujo, siendo de oro las cabezas y picos de los bichos, sus patas y los escudetes ó los círculos que adornan su cuerpo.

Hace poco tiempo recogimos un dato muy curioso relacionado con la mencionada estofa. Tal es el de que el cuerpo santo del glorioso San Narciso, patrono de la ciudad de Gerona, hubo de llevar una capa ó casulla con tela de dibujo exactamente igual, por lo menos en uno de sus motivos ornamentales, al que se ve en el tejido de Aix-la-Chapelle descubierto por el P. Martín. San Narciso, obispo, vivió y sufrió el martirio en tiempos del emperador Aureliano, siendo probable que al verificarse la traslación de su cuerpo venerando, se le pusiera el ornamento á que hemos aludido. En 1852 ó 1854, si no estamos equivocados, se sacó el cuerpo del santo taumaturgo, y entonces la piedad del prelado, del clero catedral y de los fieles todos motivó que se hicieran pedazos sus vestiduras y que se repartieran como reliquias entre conventos y personas de la ciudad. Uno de estos pequeños trozos tenemos en nuestro poder, gracias á la solicitud de un amigo muy querido, y en él reconocimos á primera vista un fragmento del dibujo de Aix-la-Chapelle, ó sea de la cabeza y cuello del pavo y de parte del rosón y arabescos contiguos. Esto indica que en la Edad media, como ahora también en mayor ó menor grado, cuando la industria inventaba un dibujo que tenía por bello é interesante, lo extendía por todo el universo mundo.

La casulla llamada de Santo Domingo que posee hoy día la iglesia de San Sernín ó Saturnino de Toulouse, puede asimismo, según nuestro leal saber y entender, darse por tejido palermitano al par que por un ejemplar precioso del arte en la centuria décimatercera. La casulla de San Sernín conserva el corte holgado de las primitivas casullas. Forman el dibujo ringleras de pavos y pelícanos, encerrados en una elegante combinación de ramas y de hojas (fig. 56). El fondo del tejido es de un morado verdoso, las hojas de color rosado y los bichos amarillos con toques de verde según el facsímile de los *Melanges*. Es probable, empero, cosa que no podemos afirmar en estos momentos, aunque en distintas ocasiones hemos examinado dicho tejido, que los bichos fuesen de un color verde que el tiempo ha alterado. En los tejidos antiguos hay que tener mucho en cuenta este factor. Poseemos dos trozos muy parecidos á la estofa de la casulla de Santo Domingo. En uno de ellos figuran los pavos y los pelícanos, alternando, unos de oro de Chipre y otros de seda verde que con el tiempo se ha puesto amarillenta. En otro de los fragmentos á que hacemos referencia, se ven los pavos que abren la cola y grifos, todos de oro de Chipre. Pequeños animales de oro de Chipre igualmente van intermediados entre los grandes puestos en el tejido. En el que guarda la iglesia de San Sernín se hallan las leyendas *Paone* junto á los pavos, que se descifra bien, y otra más oscura en los pelícanos, donde parece leerse *Felice* en vez de *Pelic(ano)*. El P. Martín lo juzga trabajo italiano, lo cual vendría en apoyo de la suposición que hemos hecho. El mismo padre expresa que ignora la base de la tradición que hace remontar la casulla hasta Santo Domingo, que murió en Bolonia en 1221. La considera posterior á esta fecha, y se atreve á aventurar que podría ser un don hecho á algún gran santo de la orden de Santo Domingo, quizás al célebre sepulcro de Santo Tomás de Aquino. Dos M, bordadas en los hombros, pertenecían al parecer á escudos destruídos. En ellas — dice el sabio jesuíta, — podría verse la inicial del nombre de un donador, recordando para el caso que la reina María de Hungría, viuda de Carlos II y madre de Roberto, rey de Sicilia, se hizo notar en 1318 por su celo en pro de la canonización del gran teólogo, y que sobre la misma época María d'Arnaud, sobrina del papa Juan XXII, se curó milagrosamente en Aviñón por la intercesión de Santo Tomás.

VII

Tejidos sarracénicos. – Silencio de San Isidoro sobre obras textiles. – El «spaniscum» de Anastasio el Bibliotecario. – Los historiadores moros. – El «iskalatón,» el «aljorjani,» el «isbahani» y otras telas arábigas. – Almería y Málaga. – El «samit.» – El tiraz de Hixem II. – El pendón de las Navas. – El pendón del Salado. Vestimentas del infante D. Felipe y de su esposa. – Las casullas de la capilla del condestable y de Chirinos. – Algo más sobre el «tiraz.»

Con lo que llevamos expuesto habrán comprendido nuestros lectores cuán grande y cuán extenso fué el influjo que los mahometanos ejercieron en el arte del tejido durante los siglos VI al XIV de la Edad media. Repetidamente se encuentran en los viejos cartularios notas, concisas como se ponían entonces, relativas á estofas y prendas de procedencia sarracénica, estofas que la Iglesia empleó durante el período medieval y aun posteriormente para sus ornamentos más preciados, incluso las casullas y las capas pluviales. El Hotel del Tiraz de Palermo, donde tanto predominio adquirió el arte oriental, en particular el árabe, estableció un verdadero nexo entre el Oriente y el Occidente, entre el Asia y Europa. Lo que pudo labrarse en los telares de Bagdad, de Damasco, de Jerusalén, etc., se labró también por manera igual ó con ligeras variantes en la manufactura del rey Roger, produciéndose, como es lógico, cierta confusión respecto de las procedencias, que hace difícil la clasificación de determinados fragmentos textiles. Lo que resulta muy probable es la influencia de que acabamos de hacer mención, la cual se extendía lo mismo al tejido que al bordado. En una carta de 1197 se ofrecen á una iglesia de Italia *duo mandilia parva sarracenica*, ó dígase dos servilletas bordadas, que se empleaban en la mesa, al modo que lo verificaban los musulmanes ricos, y en el testamento de Petronia, condesa de Bigorra, fechado en 1251, se aplica el calificativo *sarracénico* á varios objetos de valor legados á un monasterio. Jerusalén por las mismas fechas era famosa por sus ferias, en las que se vendían *pailes* y *beiles*, según lo reza un poema anglonormando sobre Carlomagno del siglo XII. Las sedas de Arabia se nombran en el antiguo poema *Nibelunge Nôt*, juntamente con las de otro país, del que el erudito Francisque Michel, de quien sacamos la cita, manifiesta no conocer el nombre moderno. Dice el poema:

Die arâbischen siden wîz alsô der suê,
unde von Zazamane der grüenen sô der klê,
dar in si leiten steine, des wurden gontin kleit.
Selbe sneit si Kriemhilt, diu hêrliche meit.

«Las sedas árabes blancas como la nieve – y de Zazamane verdes como el trébol – en ellas ponen piedras y se hacen buenos vestidos. – Crinilda, la hermosa doncella, los corta por sí misma.» Blanco y verde, he ahí dos entonaciones predilectas de los musulmanes y que se encuentran repetidamente en tejidos que vienen de sus telares (figs. 57 á 60).

Durante este tiempo las sederías de España eran igualmente renombradas, citándolas los poetas y los cronistas en son del más encendido elogio. Veamos, pues, qué nos dicen acerca de nuestra patria las investigaciones de los sabios, pocos en número, que se han ocupado en la materia que traemos entre manos, y á la que de cada día se concede mayor trascendencia. «El silencio de San Isidoro – hace observar el ilustrado escritor y arqueólogo español D. Juan Facundo Riaño en su excelente libro *Spanish Arts*, perteneciente á la colección de manuales del *South Kensington Museum* – sobre las obras textiles en Espa-

ña, nos llevaría á creer que esta industria sólo se hizo importante durante la dominación arábiga. Probablemente — añade — los moros introdujeron esta industria en España desde los más primitivos tiempos de la conquista.» En el siglo VIII los árabes invadieron la península, y ya en el siglo IX eran célebres las estofas de España. Anastasio el Bibliotecario las menciona en diversas ocasiones con el nombre de *spaniscum* que emplea como sustantivo y como adjetivo, poniéndolo á continuación de los tejidos *fundatum* y *stauracin*, con lo cual da á suponer que tendría la misma riqueza de éstos y que sería de seda como lo eran los dos últimamente citados. Lo mismo da á suponer el biógrafo de San Ansegiso, abad de Fontanelle, que murió en 835, colocando una colcha de España, *stragulum Hispanicum unum*, á continuación de tapices ó colgaduras, *pallia*, de *fundatum* y de *stauracin*. Que los tejidos españoles, bien fuesen colgaduras preciosas con asuntos historiados, como los *Hispana tapetia* citados en el poema latino *De conflictu Ovis et Lini* anterior al siglo XII, bien los tejidos de seda, en todo ó en parte, que desde las columnas de Hércules se enviaban á la antigua Macedonia y á Tesalónica, eran estofas tenidas en grandísima estima, lo acaba de confirmar el poema de Lorenzo el Veronés, también del siglo XII, que contiene la gesta de la expedición á la isla de Mallorca, llevada á cabo por los pisanos en los años 1114 y 1115. En él se lee:

Circuiens properat captam gens sancta per urbem,
Terrea captorum dissolvens vincula fratrum,
Cui fuerat ostrum, bysus, seu purpura, vestes,
Aurum cum gemmis, HISPANAQUE PALLIA *prœdæ.*

A mayor abundamiento tenemos el texto de un historiador inglés del siglo XIII, aducido por Michel y por Bock, el cual refiriendo un suceso ocurrido á fines de la centuria anterior, ó sea las bodas de Felipe, conde de Flandes, con Beatriz, hija del rey de Portugal, se muestra todavía más explícito acerca de la clase de tejidos que España producía entonces. «El rey — dice — cargó los navíos enviados de Flandes de tesoros de España, es á saber: de oro, de vestiduras hechas con tejidos de oro ó adornadas con bordaduras de lo mismo, de piedras preciosas y de estofas de seda, y más tarde de víveres de todo género en abundancia.»

Gran número de provincias — afirma Riaño — se hicieron famosas por la excelencia de sus productos textiles. Las más importantes, según los testimonios de escritores moros y cristianos, fueron Almería y Murcia, singularmente la primera, repetidísimas veces mencionada en los poemas y canciones de gesta medievales. De las *pailes d'Amerie* ó *d'Aumerie* se habla en la *Chanson d'Antioche*, uno de los indicados poemas:

Et vingt somiers chargies de *pailes d'Aumerie.*

«Veinte borricos cargados de tejidos de Almería;» y en el *Roman de Gerard de Vienne*, donde se dice de una de las heroínas que figuran en sus cantos:

Vestue fuit de un *paile d'Amerie*
A un fil d'or tressié par maistrie.

«Vestida fué con una estofa de Almería, entretejida con hilo de oro para más maestría.» Pendones y banderas se hacían igualmente con los tejidos de Almería, como lo afirman igualmente los poetas de la época. Murcia hasta cierto punto compitió con Almería, y Zaragoza igualmente adquirió no escasa celebridad por los paños de oro y seda que fabricaba. Almería, empero, repetimos, se llevaba



Fig. 57. — Tejido arábigo en seda, siglo XI ó XII, que formaba el forro de una arqueta de marfil, en la colección del pintor Fortuny



Fig. 58. – Tejido arábigo, siglo XIII ó XIV; de la colección del autor

la palma en la especialidad, siendo en la España árabe el mercado de mayor reputación en aquellos tiempos. El historiador cordobés Ash Shakandi, que escribió á principios de la décimatercia centuria, pone lo siguiente: «Almería es una ciudad opulenta y magnífica, cuya fama se ha extendido por dentro y por fuera: los habitantes son muy elegantes en el vestir. Almería es el más gran mercado en el Andalus: cristianos de todas las naciones van á su puerto para comprar y vender y tienen factorías allí establecidas. De allí los mercaderes cristianos que vienen á su puerto emprenden viajes á otros puntos del interior del país y cargan sus barcos con los artículos que les convienen para su comercio. Costosos tejidos de seda de los más brillantes colores se fabrican en Almería.»

Almakkari, según Riaño, Ibn-al-Khatib, según Francisque Michel, dedican á Almería estos elogios: «Había en esta ciudad un astillero donde se construían hermosísimos barcos: la costa era segura y muy frecuentada. Pero la superioridad de Almería sobre las demás ciudades del mundo, se fundaba en sus diversas manufacturas de seda y de otras estofas, tales como el *dibaj*, suerte de tela de seda, preferible por la calidad y duración á todo cuanto se fabrica en otros puntos; el *tiraz*, estofa costosa, en la que se hallan inscritos los nombres de los sultanes, de los príncipes y de otros ricos personajes, y para la cual trabajaban á la vez no menos de 800 telares. Para los tejidos de seda de calidad inferior como el *holol* ó *holla* y los brocados, existían mil telares: número igual se ocupaba en tejer la estofa apellidada *iskalatón*. Mil se contaban asimismo empleados en la fabricación de los géneros llamados *al-jorjani (georgianos* según dictamen del doctísimo orientalista D. Pascual de Gayangos); otros mil en los tejidos denominados *isbahani*, es decir, de *Ispahan*, y otros tantos en los *atabi*. Las manufacturas de damascos para cortinas y turbantes mujeriles, de colores alegres y deslumbrantes, tenían ocupados un número de brazos igual al de los que fabricaban los artículos antes expresados.» Conde en su *Historia de la dominación de los árabes en España* aporta el testimonio de un escritor árabe, el cual afirma que el rey moro Aben Alahmar, que reinaba en 1248, protegió en sumo grado el cultivo y la fabricación de la seda, añadiendo que esta fabricación había hecho tantos progresos que la seda de Granada era preferida á la de Siria. Sevilla por los mismos tiempos lograba renombre por su industria sedera, renombre que



conservó por luengos años. El mismo Conde, de quien no todo puede admitirse sin beneficio de inventario, fundándose en los dichos de los escritores árabes por él consultados, asegura que en los tiempos de los califas de Córdoba, en la época esplendorosa del califato cordobés, y sobre todo reinando Abd-ul-Rahmán III, España exportaba grandes cantidades de seda en bruto y de tejidos de seda. Los árabes de la península enviaban estos artículos á Francia é Italia, al Norte del Africa y á Grecia, y en cambio traían de aquellos países y en particular de Alejandría varios géneros de lujo. Cuando en el siglo XIII el geógrafo Edrisi recorrió la península, vió cuán próspera se encontraba en las comarcas meridionales la industria sedera, pudiendo decir que en el solo territorio de Jaén se contaban tres mil poblaciones en las cuales se criaba el gusano de la seda. De Sevilla se sabe que, dominando los moros, contaba por ella sola seis mil telares para la manufactura de la seda. Un autor oriental nos hace saber que Abd-ul-Rahmán II, que gobernó en los años 825 á 852 de la era cristiana, fué el primer sultán de su raza que introdujo en España el uso del *tiraz*, y otro afirma que el *atabi* recibió su nombre de un suburbio de Bagdad, «en donde se fabricaban las estofas tituladas *atabi*, compuestas de algodón y seda de diferentes colores.»

Ash Shakandi menciona igualmente á Málaga como famosa por sus productos textiles. No es de extrañar que esta industria artística hubiese tenido allí especial florecimiento. Málaga es de las ciudades que más alto han puesto su nombre en otra industria suntuaria, cual es la de la loza dorada ó con reflejos metálicos. En su recinto ó en sus suburbios estuvieron establecidos hornos ó alfarerías que labraron vasos elegantísimos y fuentes de suma riqueza, con dibujos de oro color pálido, finísimo, y golpes de azul acertadamente puestos. Artistas de verdad fueron aquellos alfareros é indicio sus trabajos del buen gusto que debieron tener los moradores de la ciudad en donde se ejecutaban y se vendían. Al decir de Ash Shakandi, idéntico buen gusto revelaron en los tejidos. «Málaga — escribe — es también famosa por sus manufacturas de seda de todos colores y dibujos, algunas de las cuales son tan ricas que un traje hecho con



Fig. 59. — Tejido arábigo en seda, siglo XIII ó XIV; de la colección del autor

ellas costaría muchos miles: tales son los brocados con hermosos dibujos y los nombres de los califas, emires y otras ricas gentes tejidos en ellos.» Posteriormente el referido escritor añade: «Como en Málaga y Almería, hay en Murcia varias manufacturas de tejidos de seda denominados *al washin thalathat* (polícromos, de varios colores). Es también celebrada por la fábrica de alcatifas, llamadas *tantili*, que se exportan á todos los países del Oriente y del Occidente, como también por una especie de *mat* de los más brillantes colores con que cubren los murcianos las paredes de sus casas.» El *xamed*, mencionado en el *Poema del Cid*, como recordarán nuestros lectores, junto con el *ciclatón* ó *iskalatón*, que se halla en idéntico caso, figuraron entre los tejidos de mayor fabricación y consumo en la España musulmana y también entre los que se distinguían por lo suntuosos. Sobre el primero se expresa en estos términos D. Juan Facundo Riaño en su libro *Spanish Arts:* «M. Michel y el Dr. Bock entran en muchos detalles respecto de los nombres de antiguos tejidos, y al intento de ilustrar esta materia, me atrevo á proponer una etimología distinta de la que dan aquellos escritores de la palabra *samit*, *samitum* ó *xamet*, que se encuentra en toda Europa, si bien con distinta ortografía. Mi opinión es que significa estofa hecha en Damasco, porque la palabra *Sham* se aplica al nombre de aquella ciudad, lo propio que al de Siria, y el apelativo *Shami* ó *Shamit* aparece en el lexicón para expresar lo que viene de Damasco ó Siria.» De la importancia que se concedía al *iskalatón* ó *ciclatón*, que la compartía, según hemos dicho, con el samit y también con el cendal, da fe el *Poema del Cid* en diversos pasajes, por ejemplo los siguientes. Contestando el Cid á Fernán González que le pide sus hijas en matrimonio para los infantes de Carrión, así se expresa el valiente héroe:

Hyo quiero les dar axunar tres mil marcos de plata...
E muchas vestiduras de pannos é de *ciclatones*

Tratando de la afrenta que hicieron los infantes á las hijas del Cid, reza el *Poema:*

Allí las tuellen los mantos é los pelizones,
Páranlas en cuerpos é en camisas é en *ciclatones*

Tan duramente las trataron que

Limpia salía la sangre sobre los *ciclatones...*
Tanto las maiaron que sin cosimente son
Sangrientas en las camisas é en todos los *ciclatones.*

Por fin el Cid en las ocasiones solemnes vestía *ciclatón:*

Vistió camisa de ranzal tan blanca como el sol...
Sobr' ella un brial primo de *ciclatón;*
Obrado es con oro, parecen poró son.

En el poema sobre la Vida de Santo Domingo de Silos, se lee también:

Con almátigas blancas de finos *ciclatones*
En cabo de la puent estaban dos varones,
Los pechos ofresados, mangas é cabezones.

Sánchez puso *ojolatones*, pero Francisque Michel con muy buen acuerdo, á nuestro juicio, corrigió *ciclatones* al estampar la referida cita en sus *Recherches.*

Todas estas noticias y algunas otras más – no muchas ni muy sustanciosas – que puedan encontrarse desperdigadas en monografías y artículos, ó entreveradas en crónicas é historias, nos dicen elocuentemente cuán famosos fueron los tejidos hispano-arábigos durante la Edad media. A los nombres que hemos transcrito es cosa muy fácil agregar otros más y hacer con ellos alarde de erudición, mas no añadiríamos con ello cosa de significación á cuanto hemos puesto en resumen acerca de esta parte interesantísima de la historia del tejido. Sabido todo esto, conocidos bien los nombres de las estofas, la significación y etimología de muchas, queda otro trabajo que hacer, cual es el de clasificar los tejidos arábigos antiguos

1

2.



3



4.

TEJIDOS ÁRABES DEL SIGLO XIII.—1 Y 2. FRAGMENTOS DEL MANTO DEL EMPERADOR ENRIQUE VI (RATISBONA). 3 Y 4. TEJIDOS ÁRABES CON INSCRIPCIONES Y ANIMALES EMBLEMÁTICOS

de mayores ó menores dimensiones que se conservan en catedrales, conventos, museos y colecciones particulares. Estamos firmemente convencidos de que en museos bien dirigidos y bien organizados, tales clasificaciones se han hecho á veces sin el fundamento necesario, por no querer confesar sus directores que no tenían datos suficientes para señalar su fecha, procedencia y carácter ó nombre con perfecto conocimiento de causa. Ocurre en este particular algo de lo que antes pasaba con los autores de cuadros y pinturas de toda suerte, vicio que se va corrigiendo en nuestros días. No se quería que un cuadro apareciese como de autor ignorado, y para evitarlo se le atribuía la paternidad que se juzgaba más en armonía con su composición, con su dibujo, con su colorido, etc., etc., de donde el que en los primeros museos de Europa se haya tenido que desbautizar muchas obras que de muchos años figuraban bajo la rúbrica de un nombre conocido, por lo común celebérrimo. Es preciso, pues, ponerse en guardia respecto de muchas clasificaciones, denominaciones y procedencias de estofas arábigas antiguas, y sin llevar la desconfianza al exceso, no aceptarlas sin comprobación muy detenida.

Esto sentado, vamos á dar noticia de algunos notables paños arábigos. España posee la que podríamos llamar flor y nata de la industria textil de los moros, representada en el *tiraz* de la Real Academia de la Historia; en el titulado *Pendón de las Navas de Tolosa*, que se guarda en el monasterio de Santa María la Real de las Huelgas en Burgos; en el *Pendón del Salado*, y en las casullas de la capilla del Condestable y de Chirinos, respectivamente conservadas en Burgos y en Caravaca. Tejidos arábigos de gran valor son igualmente los vestidos del infante D. Felipe, hijo de Fernando III el Santo, y de su esposa Doña Leonor Ruiz de Castro, sacados de su sepulcro en Villalcázar de Sirga, no lejos de Palencia, y el manto ó capa de San Valero, que posee la iglesia catedral de Lérida.

El fragmento que guarda la Real Academia de la Historia lo tiene el Sr. Riaño por el trozo de tejido hispano-árabe más antiguo. El Sr. Riaño lo supone un fragmento de lana *(woollen fragment)* de la más fina calidad, bordado en colores. De la inspección que hicimos de él, muy detenidamente, en la Exposición retrospectiva organizada en Madrid en 1892, con motivo del Centenario de América, creímos descubrir que el bordado no había entrado para nada en la fabricación de aquella estofa, tejida únicamente en todas sus partes y toda ella al parecer de seda, finísima por cierto. En medallones – tejidos según nosotros, bordados según el Sr. Riaño – están representadas figuras, sentadas algunas, un rey, una dama, leones, pájaros y cuadrúpedos. En dos orlas se halla la siguiente inscripción repetida en caracteres cúficos: «En el nombre de Dios, clemente y misericordioso: La bendición de Dios y la felicidad para el califa Imán Abdallah Ixem, favorecido de Dios, Príncipe de los creyentes.» Hixem ó Ixem reinó desde el año 979 de Jesucristo á los primeros de la undécima centuria. Aquel preciosísimo tejido fué hallado dentro de una pequeña caja en el altar de una iglesia en la villa de San Esteban de Gormaz, donde probablemente se guardó como trofeo de guerra tomado de los moros, al igual de otros objetos suntuarios á ellos pertenecientes que fueron á parar á iglesias. El Sr. Riaño juzga muy atinadamente que es un trozo de *tiraz;* y confirmando lo que hemos aseverado en pasados párrafos, agrega: «Un



Fig. 60. – Tejido arábigo en seda, siglo XIII ó XIV; Museo de Arte é Industria de Lyón

autor oriental nos dice que entre las costumbres que contribuían á dar esplendor á la soberanía se hallaba la de poner el nombre, ó algún otro signo perteneciente á los reyes, en los tejidos de sus vestimentas; que estas inscripciones estaban tejidas en el material con oro ó con hilo colorado de tinta diferente de la del fondo; y que los vestidos regios fueron siempre hechos con *tiraz*. Los califas de Córdoba tenían lugar expreso en sus palacios donde se custodiaba aquel tejido. Esta costumbre alcanzó al siglo XI en que desapareció, restableciéndose en el siglo XIII con los reyes de Granada.» Lo mismo que expone el Sr. Riaño se lee en una monografía de D. Francisco Fernández y González sobre dicho *tiraz* y sobre el llamado pendón de las Navas, publicada en el *Museo español de Antigüedades*. El fragmento de la Real Academia de la Historia reune en verdad los caracteres que los más doctos arqueólogos y orientalistas han asignado al *tiraz*. El tejido es rico por causa de su extraordinaria finura; en él se halla inscrito el nombre de uno de los más poderosos monarcas moros de España; con el nombre de Ixem se incluye al propio tiempo la salutación al soberano, Príncipe de los creyentes. Cabe, pues, calificarlo de *tiraz* sin caer en el vicio de que nos hemos lamentado. Y ya que tratamos de esta materia, cabe preguntar: ¿es condición indispensable que en el *tiraz* se lea el nombre del califa, sultán, emir, etc.? ¿No es suficiente indicio de que se trata de una estofa de esta clase el que figure en ella la inscripción laudatoria *Gloria á nuestro Señor el Sultán*, conforme se halla en fragmentos de que hablaremos más adelante y hasta solamente una frase alcoránica? Casi nos atreveríamos á afirmar que en el primer caso no puede abrigarse duda de que se trata de un *tiraz*, de un tejido fabricado ex profeso para las vestimentas de soberanos y príncipes árabes y para ser enviado por éstos en presente á personas de su particular predilección. Respecto del segundo caso, nuestra opinión no puede ser tan categórica. De *tiraz* hemos oído calificar algún tejido arábigo, con inscripción alcoránica, en grandes caracteres de oro, inscripción repetida en el tejido, con dibujo á fajas al modo arábigo, y aunque no nos opondríamos á esta clasificación, sólo la aceptaríamos á beneficio de inventario. Una vez más hemos de manifestar que en la materia de que tratamos existen muchos puntos, más ó menos oscuros, que requieren nuevas investigaciones de los sabios y de los eruditos, acaso para no obtener en definitiva ningún otro resultado positivo.

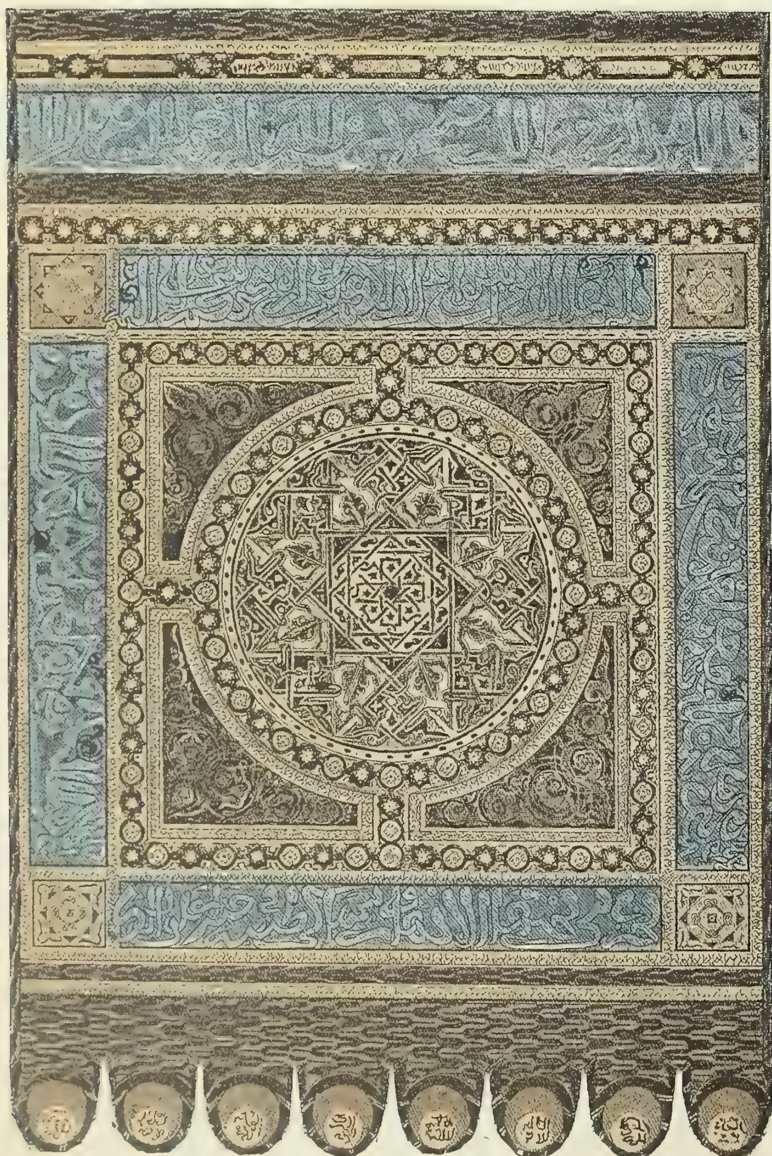


Fig. 61. – Tejido arábigo llamado el Pendón de las Navas, en el convento de Santa María la Real de las Huelgas en Burgos; siglo XII ó XIII

Joya de subido precio es el llamado *pendón de las Navas*, que guardan con religioso respeto las señoras monjas del convento de Santa María la Real de las Huelgas en Burgos. Parece fuera de duda que el tal paño, todo de sirgo, no ha sido nunca pendón, ni tiene los caracteres de tal, sino de un cortinón, ó antepuerta ó acaso de parte de la tienda del emperador Mohammed-ben-Jacub-ben-Iusuf, apellidado el defensor de la ley de Allah, presea de que se apoderaron las huestes cristianas acaudilladas por el rey Alfonso VIII en la mencionada memorable batalla. El conjunto de este paño es de superior



BROCADOS DE ORO SARRACENOS DE LOS SIGLOS XIII Y XIV

belleza. Las distintas cláusulas de su decorado, todas del más genuino estilo arábigo, se combinan elegantemente, con riqueza y con severidad al par, desempeñando hermosísimo papel las muchas inscripciones alcoránicas que aparecen extendidas por todo el paño (fig. 61). El colorido, en el que domina el color carmesí, resulta de una armonía perfecta, fundiéndose por modo admirable las diferentes tintas empleadas por el hábil artífice moro al fabricar este magnífico tejido. Nunca hemos podido ver de cerca el pendón de las Navas, como todos lo llaman, sino siempre á cierta distancia, lo cual nos ha impedido comprobar si el bordado entra en él en mayor ó menor grado, ni de la duda nos han sacado las discretísimas personas que han hablado de este histórico trofeo. Téngase en cuenta que no ha muchos años fué objeto de una restauración, no del todo acertada, y que es cosa muy posible que entonces se arreglara con bordadura lo que faltase en el paño ó se encontrase deteriorado. Esto, con todo, no pasa de ser una mera suposición. A nuestro juicio, el trozo de la tienda del Miramamolín ó su pendón – ya que á pesar de lo dicho antes, es forzoso consignar que personas de claro juicio siguen creyéndolo el pendón del emperador moro; – á nuestro entender, decimos, era todo tejido de una pieza, con el arte peculiar de los tejedores moros, así de los que vivían en el siglo XII ó XIII, fecha que se atribuye á aquel ejemplar, como de los avecindados en Granada en los últimos años de la dominación nazrita. Se ve allí el mismo aspecto en el tejido que ofrecen los granadinos, colores en las sedas que allá se van unos y otros, una manera semejante de enlazar las letras y los motivos ornamentales con el fondo, siendo todo indicio de que sólo el arte del tejedor intervino en la puerta ó bandera. Tiene el paño de las Huelgas una faja superior con leyenda, y debajo un gran cuadrado, doble, con cuadros en los ángulos, y en los espacios intermedios otra vez inscripciones en caracteres africanos. En el centro hállase un gran círculo, y circunscrito en él riquísima estrella con todos los primores del arte muslímico, entre lazos, hojas, vástagos y demás pormenores característicos del mismo. A manera de ondas penden en el cabo del paño hasta ocho *farpas*, ribeteadas de rojo y amarillo, en las cuales, sobre fondo blanco y con caracteres también africanos, se encuentran frases vulgares, no todas legibles, según dictamen de un erudito arqueólogo, por causa de la restauración antes mencionada. En el cuerpo del tejido se hallan, entre otras, las siguientes leyendas de carácter alcoránico:

¡No hay otro Dios más que Allah! ¡Mahoma es el enviado de Allah!

¡Oh, vosotros los que creéis! Yo os haré conocer un empleo del dinero que os libre de los tormentos del infierno...

Creed en Allah y en su enviado, combatid en el sendero de Allah, haced el sacrificio de vuestros bienes y de vuestras personas.

... Esto mejor será para vosotros si llegáis á comprenderlo! (Allah) *os perdonará vuestros pecados y os hará entrar en los jardines* (del Paraíso).

... debajo de los cuales corren ríos, y en habitaciones amenas de los jardines del Edén! Esto...

Casi todas estas inscripciones pertenecen á suras del Corán. Las labores que figuran en el centro, y de las que hemos hablado, forman una estrella de ocho puntas, engendrada y producida por la palabra arábiga *El Imperio*, ocho veces repetida en caracteres cúficos ornamentales que se entrecruzan en forma habilísima.



Fig. 62. – Pendón del Salado, en poder del cabildo de Toledo, tejido arábigo de seda

Mientras por largo tiempo, según hemos dicho, se había creído que el soberbio paño de las Huelgas era la bandera del Miramamolín, opinión que no se halla aún del todo desvanecida, orientalista tan perito como el Sr. D. Francisco Fernández y González opina que el tejido en cuestión no es el estandarte blanco favorito de los miramamolines, que describen los historiadores árabes, y añade que sus inscripciones no convienen en lo capital con las que se dicen tejidas en los estandartes de los almohades. El mismo arabista inserta las siguientes textuales palabras en la monografía sobre dicho paño que dió á luz en el *Museo español de Antigüedades*. «Prestará motivo de discusión entre los entendidos, si el paño descrito ha hecho por ventura las veces de cortina delante de la tienda, según citan aún algunos orientales, ó si verdadero estandarte colocado cerca del pabellón rojo para el fin del reto guerrero, era recuerdo de costumbre antiquísima, testificada por los escritores clásicos; nosotros, ceñidos á las conclusiones más probables, en vista de los datos que hemos procurado reunir para el presente estudio, nos limitamos á significar únicamente que, si tan interesante presea no es el estandarte principal de Al-Mahdi y de sus sucesores, se relaciona por su fecha con la época de mayor esplendor del imperio de aquellos miramamolines, y por su color y aplicaciones más probables, con el reto más terrible lanzado á la Cristiandad en Occidente, desde Guadalete á Lepanto.» Y nosotros, glosando hasta cierto punto lo que acabamos de transcribir, añadiremos por nuestra cuenta que pendón ó cortina, el paño de seda de Santa María la Real de las Huelgas en Burgos, es uno de los ejemplares más suntuosos, más artísticos, más admirables del arte muslímico, probablemente tejido en los famosos telares de Almería ó de Sevilla.

Digna pareja forma con el trofeo de las Huelgas el *Pendón del Salado*, que así se le llama, en poder del cabildo de la Santa Iglesia de Toledo y, hasta hace muy poco, punto menos que desconocido (fig. 62). Es también un paño de sirgo y oro, tejido, en el cual predomina el color verde, privativo, conforme hemos dicho, de los descendientes del Profeta. En el catálogo de la Exposición histórico-europea de 1892, se lee: «Es en realidad una de aquellas *enseñas cabdales* de que habla D. Alfonso el Sabio y afecta hoy la forma rectangular, cuando hubo de ser primitivamente cuadrada *é farpada*, midiendo en su totalidad actualmente 2'80 metros de longitud por 2'20 metros que en su latitud se cuentan.» Forman el centro de este pendón círculos que tienen circunscritos otros de mucho menor tamaño, con lo cual resulta en cada uno la media luna muslímica con inscripción arábiga en los circulillos. Franjas, llenas asimismo de inscripciones, unas en caracteres africanos rojos, elegantes y apretados, con suras del Corán, y otras en signos cúficos ornamentales, blancos, con golpes verdes en los ápices, rojos á veces y á veces dorados, con suras igualmente del Corán. Entre dos orlas de lazos de oro, en dos líneas de signos africanos de

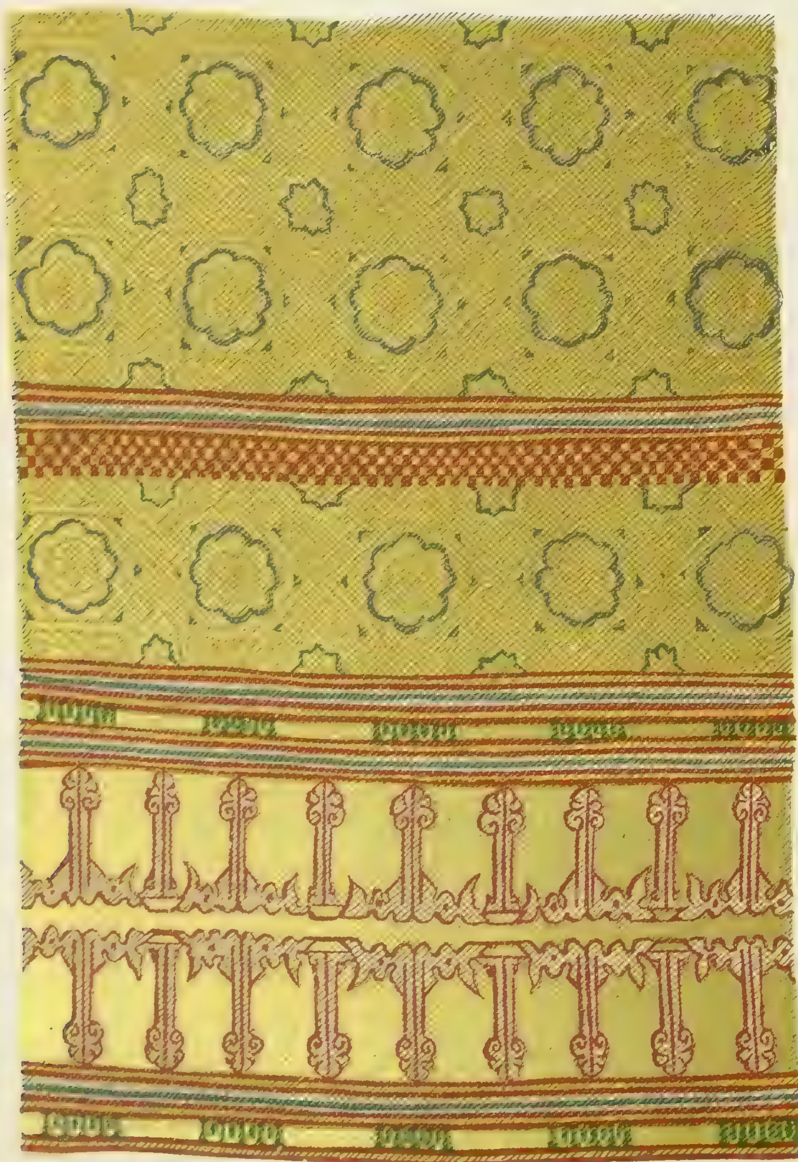


Fig. 63. – Vestido del infante D. Felipe, en el Museo Arqueológico Nacional

oro sobre fondo verde, aparece en el cabo de la bandera el epígrafe verdaderamente interesante en sus leyendas, por desgracia incompleto á causa del deterioro experimentado por este notabilísimo tejido. De la última inscripción de que hablamos, ha podido leerse lo siguiente, que copiamos del catálogo arriba citado:

... el sabio, el vencedor, el asiduo, el generoso, el Sultán, el Califa, el famoso Amir de los muslimes y representante del Señor del Universo Abú-Said Otsmin, hijo de nuestro señor y dueño...

... el adorador de (Allah), *el modesto, el guerrero Amir de los muslimes Nassir-li-din* (defensor de la ley) *Abú Iusuf Iacub, hijo de Abd-il-Hac. En el Alcázar de Fez (Bendígalo Allah! Ensalzado sea!) en la luna de Moharran del año doce y setecientos* (712 de la Hégira, 9 de mayo á 7 de junio de 1312 de Jesucristo).

En su estado primitivo debió medir *El Pendón del Salado* tres metros treinta centímetros de lado, viéndose por esta dimensión el deterioro que ha sufrido. A pesar de ello, queda todavía lo más importante, pues además de la leyenda que hemos copiado, figuran en el tejido de que hablamos otras varias completamente muslímicas. Hemos indicado que en su dibujo se señala la forma de la media luna merced á cuatro órdenes de círculos, tejidos de oro, en los que se ve interiormente otro círculo menor verde con doble línea de inscripción en elegantes caracteres africanos blancos, los cuales dan como golpes de luz dentro de los círculos. Contienen estas inscripciones el credo muslímico, repitiéndose invariablemente las dos leyendas:

No hay otro Dios más que Allah: Mahoma es el enviado de Allah.

En diferentes sitios de la bandera se encuentran los siguientes textos alcoránicos. En la orla oriental superior:

Cree el Profeta en aquello para que fué enviado por su Señor, y los creyentes todos creen en Allah, en sus ángeles, en sus escrituras y en sus enviados! No hacemos diferencia entre ninguno de sus enviados! Y dicen: Oímos y obedecimos! Perdónanos, Señor nuestro...

En la orla vertical de la izquierda del mismo pendón se lee:

... Y á ti volveremos. No agobiará Allah á ninguna alma sino con aquel (peso) *con que pueda; con ella será lo que haya hecho, ó contra ella, Señor nuestro! No nos castigues* (por los pecados cometidos) *por olvido ó por yerro! Señor nuestro! No cargues á nosotros con el peso que impusiste á aquellos que fueron antes que nosotros...*

Dice la orla vertical de la derecha:

... Señor nuestro! No nos cargues con lo que no podemos! Borra nuestras culpas, perdónanoslas y ten piedad de nosotros! Tú eres nuestro Señor! Concédenos la victoria sobre los infieles! Vino á nosotros un profeta nacido entre nosotros, glorioso...

Hállanse en la orla horizontal inferior estas aleyas:

... Sobre él grava el peso de vuestras culpas y desea ardientemente que seáis creyentes, lleno de bondad y de clemencia. Si se aparta-



Fig. 64. – Vestido del infante D. Felipe ó de su esposa

sen (de ti) *di: Bástame Allah! No hay otro Dios sino El. En El confío, porque es el Señor del trono excelso!*

Toda esta decoración va recogida por ancha faja de oro, á manera de marco, de o'27 metros de anchura, recorrida á una y otra parte por otra faja de lazos, formándose cuatro medallones oblongos señalados por una cinta rosa con círculos de oro, cinta que venía á enlazarse gallardamente con los grandes círculos azules que sobresalen en aquel punto de la bandera. En el interior de los medallones aparecen signos cúficos ornamentales, bien dibujados, blancos, con golpes verdes en los ápices, rojos y aun dorados, llevando cada uno su correspondiente inscripción religiosa. He aquí las que se leen, las cuales copiamos de la fuente antes expresada, por creerlas de interés para el más cabal conocimiento de este notabilísimo ejemplar del arte de los árabes y para precisar mejor su carácter. Las leyendas á que aludimos son las siguientes, todas igualmente alcoránicas:

Me refugio en Allah, huyendo de Ax-Xaythan (Satanás) *el apedreado! Cree en Allah único!*

Oh vosotros los que creéis! ¿Por ventura os haré conocer un capital capaz de rescatar(os de los tormentos del infierno?)

Creed en Allah y en su enviado y combatid en el sendero de Allah!....

... (Sacrificad) *vuestros bienes y vuestras personas! Esto será mejor para vosotros, si sois de los que lo entienden!*

Tejidos con seda azul oscura los círculos de los extremos de los medallones, contienen por su parte en caracteres africanos diversas sentencias religiosas en dos líneas de signos de oro. Resulta, pues, este *Pendón* más cuajado todavía de signos arábigos que la enseña ó tienda de Miramamolín, siendo ambos ejemplares elocuentes pregoneros de la costumbre seguida en este punto por los artistas y artífices árabes, y casi podríamos decir también por los artistas y artífices cristianos. Unos y otros durante la Edad media acudieron á las letras arábigas ó góticas para hablar con mayor viveza á la inteligencia de todos cuantos sabían leerlas, para mover sus corazones y sacudir su voluntad. No hay que decir, pues harto lo saben nuestros leyentes, cuánto predominaba en tales leyendas, así en las arábigas como en las cristianas, el aspecto religioso, ya que todas, sin excepción ó con rarísimas excepciones, eran voz de las creencias que animaban á los respectivos pueblos. Ejemplo peregrino de esta costumbre es el *Pendón del Salado* que hemos descrito con minuciosidad por las razones antes expuestas y por haber quedado ignorado hasta que lo dió á conocer la Exposición histórico-europea de 1892.

No es tan fastuosa esta enseña como el pendón ó tienda del Miramamolín, mas acaso la supera en severidad y en carácter. El arte arábigo brilla en ella con su elegancia y donosura características y á la vez con sobriedad mayor de la que puso ordinariamente en sus producciones suntuarias. De ahí la viva impresión que el *Pendón del Salado* produjo en cuantos pudieron contemplarlo bien en la Exposición referida. Con su descubrimiento — que tal ha de llamarse — se ha aumentado la lista, breve relativamente, mas de interés grandísimo, de las preseas arrebatadas á los moros durante la epopeya de la reconquista.

A las casullas de la capilla del Condestable en Burgos y de Chirinos en Caravaca anteponemos, á causa de darles mayor importancia, las vestiduras del infante D. Felipe, hijo de Fernando III el Santo, y de su segunda esposa Doña Leonor Ruiz de Castro, sacadas de sus sepulturas en Villalcázar de Sirga, no lejos de Palencia. Fué el príncipe, quinto hijo del rey Santo y de Beatriz de Suavia, en sus mocedades abad de Valladolid y Covarrubias y electo arzobispo de Sevilla, mas sin que llegase á recibir órdenes sagradas, marido luego de la princesa Cristina de Noruega y después en segundas nupcias de Doña Leonor Ruiz de Castro, y en su edad viril tan bullicioso y amigo de suscitar disturbios en el reino, como pacífico y quieto cuando estudiaba en las aulas de París con Alberto el Magno. Acabó sus días en Sevilla el 28 de noviembre de 1274, á la edad de cuarenta y cuatro años, sobreviviéndole su segunda esposa. Si bien anda desperdigado algún trozo de las vestimentas de estos príncipes en poder de particulares, lo mayor y más interesante de ellas figura en el Museo Arqueológico Nacional. Allí se encuentran el manto caba-

lleroso de D. Felipe, del que faltan algunos pedazos, un trozo de su aljuba, el birrete ó bonetillo del mismo, y un fragmento de paño de sirgo y oro, extraído también de su sepultura. Quizás entre estos fragmentos existe alguno que pertenezca á los vestidos de Doña Leonor Ruiz de Castro. Averiguarlo y precisarlo interesa más al arqueólogo que al historiador del tejido, que mira principalmente esta industria en su aspecto artístico.

Los vestidos de que hablamos han de ponerse entre lo más rico y delicado que ha hecho la industria arábiga. Y decimos industria arábiga, porque á nuestro juicio no es asunto de mentar siquiera si aquellas telas pueden ser obra de los telares de Castilla y de León. Ni los tejedores de estos ramos sabían hacer aquellos primores, ni las vestiduras del infante D. Felipe y de su mujer tienen por ningún concepto aire cristiano. Todo en ellas es muslímico. La esplendidez del tejido, la riqueza del color, la combinación de los dibujos, y para fin y remate las inscripciones arábigas que se leen en diversas partes. Por esto cuantos han hablado de este magnífico monumento del arte textil, aseguran en conclusión que es obra de artífice árabe y que probablemente fué hecho en España, opinando los eruditos jefes del citado museo que redactaron las notas para la Exposición histórico-europea de 1892, que manto y aljuba se tejieron en Granada. Pudo serlo, mas no atinamos qué señales podrían indicarse para dejarlo bien probado. Opinamos sí que no puede ponerse en duda ser los tejidos de aquellas interesantes prendas de fabricación hispano-arábiga. Muestra son elocuentísima del grado de perfección á que llevaron aquella industria los moros españoles. No cabe, repetimos, ni mayor delicadeza, ni mayor perfección, ni más gusto artístico. El manto es de ricomas, tejido con sedas de distintos matices é hilo de oro de Chipre, y en los cabos, sobre fondo do oro ostenta en caracteres cúficos la palabra *Bendición*, escrita de derecha á izquierda y viceversa. De riquísima seda de tela y oro, con matices azules y amarillos, está hecha la aljuba del propio infante, y lo mismo ha de decirse de un fragmento que se supone haber pertenecido á las vestiduras de Doña Leonor. El dibujo de estas telas de sirgo es delicado y por completo de labor arábiga (figs. 63 y 64).



Fig. 65. – Tejido arábigo en seda, tiraz, de la colección del señor conde de Valencia de Don Juan, en Madrid

Tejidos arábigos de procedencia española son igualmente las mencionadas casullas de Chirinos en Caravaca y de la capilla del Condestable en la catedral de Burgos. La primera es de dibujo menudo á franjas, según estilo arábigo, tejido con sedas de diversos colores y sin oro, leyéndose en una de las franjas la inscripción, que tradujo el orientalista D. Rodrigo Amador de los Ríos: *nuestro Sultán Abú-l-Hachchach glorificado sea para él...* Por lo cual entiende el citado anticuario que el tejido en cuestión hubo de ser fabricado en el siglo XIV, en los días de Abú-l-Hachchach Iusuf I ó en los de alguno de sus sucesores en el siglo XV.

La casulla de Burgos hállase formada también por un tejido á tiras, hecho con seda de diversos colores y también sin oro, con inscripción en blanco en elegantes caracteres africanos: *Gloria á nuestro Señor el Sultán.* El tejido, á pesar de carecer de oro, resulta rico y de elegante dibujo en todas sus partes. El Sr. Amador de los Ríos, en el tomo *Burgos*, que forma parte de la publicación *Es-*

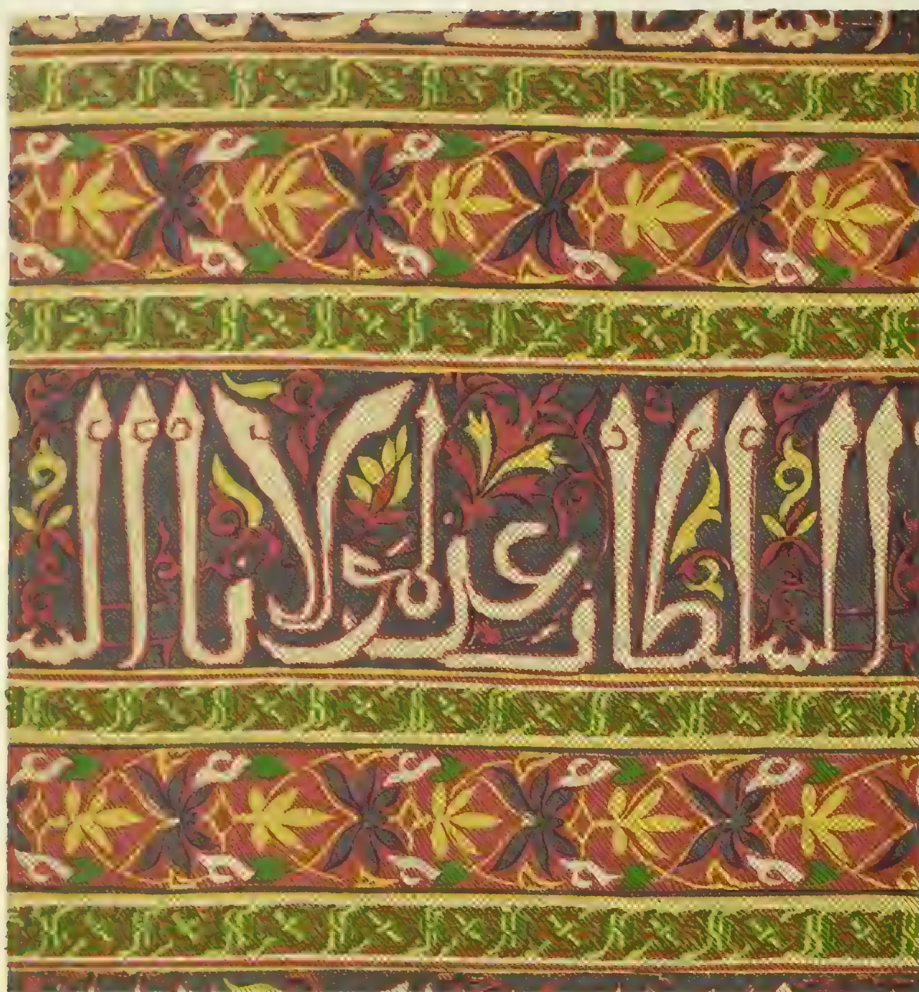


Fig. 66. – Tejido arábigo en seda, al parecer tiraz, siglo XIV ó XV; de la colección del autor

paña: sus monumentos y artes, su naturaleza é historia, manifiesta que si bien la tela de la casulla que posee la capilla del Condestable lleva la inscripción característica de los *tiraces*, no fué tejida probablemente para el uso de ningún sultán, ya que de ser así llevaría su nombre, conforme ocurre con el tiraz de Hixem II de la Real Academia de la Historia. Se emplearía sí como regalo de algún sultán ó emir, y por esta razón se le puso la leyenda que lleva. El mismo arqueólogo opina que la tela de la casulla parece corresponder al siglo XV; pero añade que puede ser también del XVI, ya que los granadinos, bajo el seguro de las capitulaciones, continuaron en el ejercicio de sus artes é industrias. No es, á nuestro juicio, razón suficiente la de que el tejido de la casulla del Condestable carezca de hilo de oro, para suponer que no fué tiraz usado por algún sultán. D. Francisco Fernández y González, orientalista doctísimo, según queda dicho, no concuerda con lo expresado por D. Rodrigo Amador de los Ríos, y para ello se acoge á lo que dice el crítico árabe Aben-Jaldún. «Entre los usos – dice – que en diversos imperios contribuyen á realzar el lustre de la soberanía, existe el de ponerse, ora el nombre de los príncipes, ora ciertas señales que han adoptado de una manera especial, en la tela de los vestidos destinados á su uso, en seda ó brocado. Tales palabras escritas deben dejarse ver en el tejido mismo de la tela y ser trazadas con hilo de oro, ó á lo menos, con hilo de color diferente del que se muestra en los del fondo. Las vestiduras reales se hallan guarnecidas comúnmente con tal labor de tiraz. Es un emblema de dignidad exclusivamente consagrado al soberano, á las personas que desee honrar y á las que otorga la in-

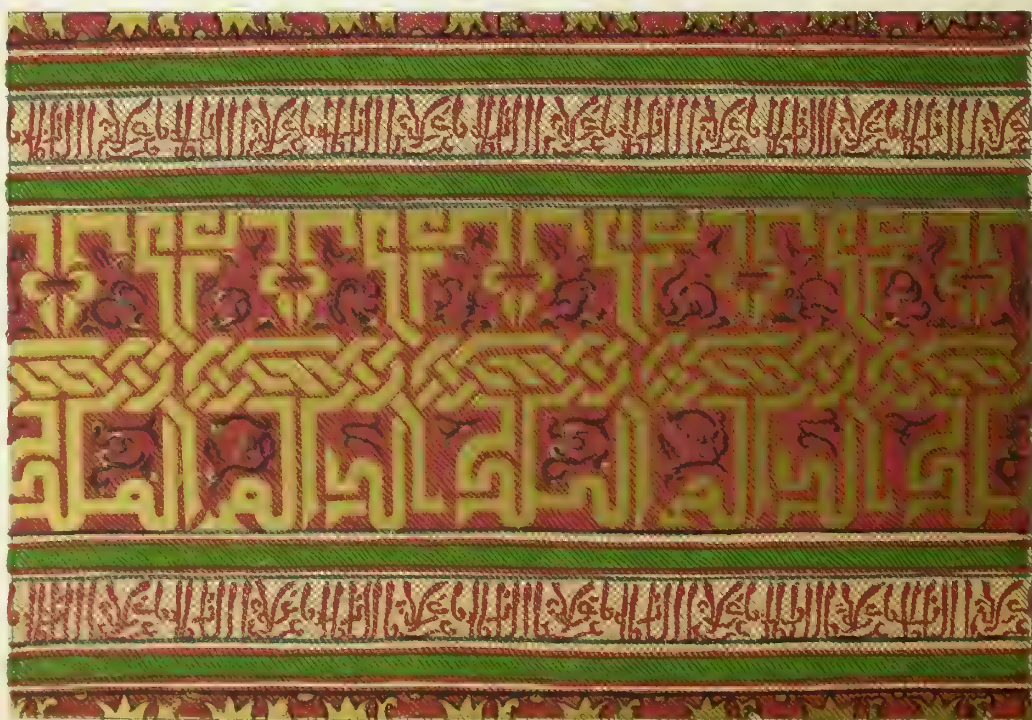


Fig. 67. – Tejido hispano-arábigo en seda, al parecer tiraz y fabricado probablemente en el siglo XV; de la colección del autor

vestidura de cargos de importancia.» Por vía de advertencia añade el propio arabista que los Omeyas españoles tuvieron palacios para guardar el tiraz, con talleres donde se labraba, costumbre que sólo se interrumpió en España bajo el imperio de los sectarios de Abd-el-Mumen, habiéndole restaurado después en el reino de Granada los fastuosos Benn-l-Amahres. En vista de cuanto dejamos expuesto, ¿qué dificultad puede haber en aceptar como un *tiraz* el tejido de seda de la casulla de la capilla del Condestable? Por *tiraz* lo tenemos, como también juzgamos que pertenece á esta clase de tela un fragmento de rica seda, de variados matices, que posee el inteligente coleccionista señor conde de Valencia de Don Juan (fig. 65), y otro pedazo, de idéntica labor, que poseemos nosotros, ambos con la leyenda: *Gloria ú honor á nuestro Señor el Sultán*, tejida en graciosos caracteres africanos blancos, con ápices floridos, sobre un fondo azul ó morado muy oscuro (figs. 66 y 67). Los dos trozos son de notar por la elegancia y riqueza del conjunto. Otro posee el Sr. D. Guillermo J. de Osma, muy perito en asuntos arqueológicos, que tenemos por tiraz asimismo, aunque la inscripción sea diversa de la que dejamos copiada. Fórmanlo franjas con medallones prolongados y tiene la ornamentación y la leyenda en oro todo, siendo el fondo de un color carminoso oscuro, acaso alterado por el tiempo. La leyenda reza: *Sólo Allah es vencedor* (fig. 68).

Otros ejemplares de la propia especie se conservan en poder de museos ó en manos de particulares, siendo numerosos los trozos de tejidos arábigos con motivos finísimos y variadas inscripciones que han llegado hasta nosotros y que se fabricarían en Sevilla, Almería ó Granada en el siglo XV ó en los comienzos del XVI. Entre los tejidos que constituyen nuestra colección, se encuentra un paño, á modo de cortina, todo de magnífica seda, con fondo rojo y con diversos temas decorativos del más decidido estilo arábigo, formando cuadros y recuadros, tejidos con sedas de distintos colores (fig. 69). Es ejemplar que tenemos por interesantísimo, y á nuestro juicio pudo haber sido fabricado en Granada, durante las postrimerías de la dinastía nazrita ó próximamente. En efecto, el dibujo de este cortinón de sirgo recuerda al instante los atauriques de la Alhambra, principalmente en las fajas que corren por ambos lados y por el centro, cuajadas de arabescos de color amarillo, con toda la facundia, espontaneidad y galanura del arte hispano-arábigo. Es portentosa la facilidad que estos frisos suponen en el lápiz del dibujante que los trazó ó del maestro tejedor que supo componerlos. En mayor ó menor grado muestran igualmente reminiscencias de la ornamentación nazrita las dos grandes cláusulas de distinto dibujo colocadas en el paño y que sobresalen en él entre todos los demás adornos, por la gallardía de las líneas y por la riqueza del color, en el cual entran diversas tintas, de carácter genuinamente arábigo. Los entrelazos, con ornamentación geométrica, que se ven en las cláusulas á que nos referimos, son de lo más correcto y puro que se conoce en los ejemplares hispano-arábigos, bien de arquitectura, bien de arte textil ó de otras industrias suntuarias. Las almenas que



Fig. 68. – Tejido arábigo en seda, probablemente tiraz; de la colección del Sr. D. Guillermo J. de Osma, de Madrid

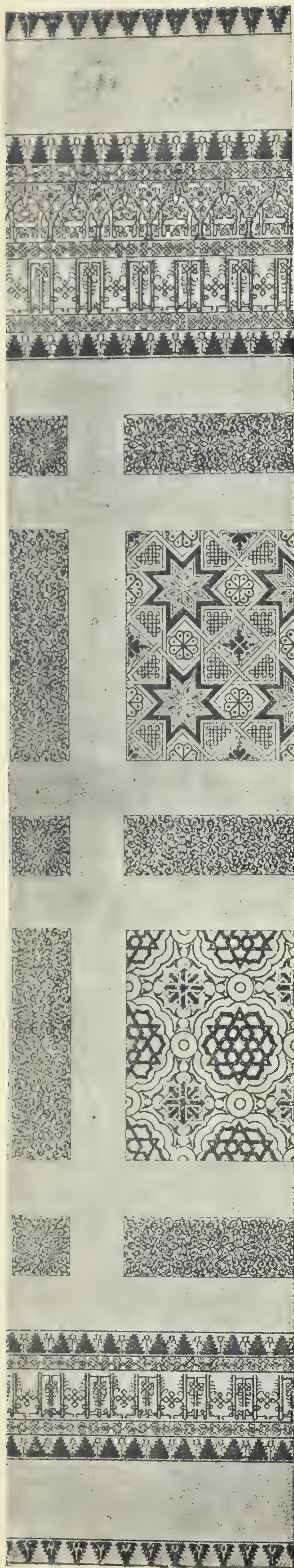


Fig. 69.-Cortinón de tela de sirgo, de procedencia hispano-arábiga, probablemente de Granada; siglo XV

aparecen en otros sitios, de origen arábigo, como no ignoran nuestros lectores, fueron usadas también por los alarifes moros de Granada, singularmente para remate de los aliceres de azulejería, tan espléndidos como severos. Los motivos que ejecutó el maestro tejedor en los extremos del paño, á la vez que combinaciones ornamentales ingeniosas y de no escaso efecto, pueden ser igualmente inscripciones arábigas, cosa que no nos atrevemos á asegurar por no haber podido someter á la inspección de ningún docto arabista este cortinón ó lo que fuere. La mano de obra justifica la fama que merecidamente alcanzaron los tejedores moriscos, puesto que dotada la tela de una flexibilidad asombrosa, tiene al par grueso y consistencia que le dan rico aspecto. Teniendo riqueza en el conjunto, resplandece, sin embargo, más en este paño la armonía finísima de la entonación en todas sus partes y la gallardía del dibujo en los cuadros más principales. En los tejidos arábigos ó moriscos, como se llamaban también, el oro solía entrar muy á menudo, y cuando no se empleaba este metal hacía papel importantísimo la seda amarilla. Véase lo que le dice Juan Mercader, baile general, al rey D. Fernando I en carta que le envió, fechada en Valencia á los cuatro de junio de 1414: «*Havetsme manat, senyor, que tramete á Çaragoça XXX coxinals de strado de drap de seda morisc que no sien grochs: jo no trop recapte sino de draps en que ha molt groch e per ço he acordat de trametreus mostra dels draps que trop, lo qual vos tramet ab la present; sils volets de semblant drap scrivetsmeu cuitadament car pens ab la ajuda de Deu que dins VIII jorns apres que jo sapia serien fets e avisats de la faiçő e manera quels volets e sins volrets entorn flocadura ó passama ne botons als cantons e tots seran forrats acsia quel que us tramet no sia forrat.*» Esta curiosísima carta, que se conserva en el rico Archivo de la Corona de Aragón en Barcelona, confirma lo antes dicho acerca del empleo del color amarillo en la ornamentación arábiga, color que venía á representar el oro en los tejidos.

Que los sarracenos se ocupaban en nuestros reinos en la fabricación de paños de seda y oro, lo proclama con elocuencia el privilegio otorgado por el rey D. Jaime I en once de febrero de 1273 á Aly sarraceno, Mahomet y Bocaron, hijos suyos, para la fabricación y comercio de paños de seda y oro en Játiva. *Noveritis nos infranquisse* – reza el texto del Privilegio, que al igual de la carta anterior se halla en el Real Archivo de la Corona de Aragón. – *Aly sarracenum magistrum purpurarum habitantem in Xativa et Mahometum et Bocaron filios ejus in tota vita eorum cum sirico et auro et aliis rebus omnibus necesariis et spectantibus ad pannos siricos faciendos et cum pannis de sirico de almagels et alquinals quos predicti Aly et Mohamet et Bocaron facient in Xativa et peitabunt ad vendendum ab omnis lerdi solidos duos pedagio et alio jure dum in Xativa residentia fecerint et manebunt et operabunt ibi officio purpurarum.* El rey D. Jaime concede, pues, franquicias á los mencionados moros que residían en Xátiva y que fabricaban paños de seda y oro, con la mira puesta, sin duda, por el Rey Conquistador á proteger una industria que consideraría beneficiosa para sus reinos y útil para sus vasallos.



TEJIDOS HISPANO-ARÁBIGOS, EL PRIMERO DEL SIGLO XIV Ó XV Y EL SEGUNDO DEL SIGLO XV

MITAD DEL TAMAÑO NATURAL (DE LA COLECCIÓN DEL SEÑOR MIQUEL Y BADÍA, BARCELONA)

VIII

CONSIDERACIÓN QUE EN ITALIA SE OTORGABA Á LAS SEDERÍAS. – DÍCESE QUE YA EN EL SIGLO XII SE TEJÍA LA SEDA EN FRANCIA. – LO QUE SE LEE EN EL «REGISTRE DES METIERS ET MARCHANDISES DE LA VILLE DE PARIS.» – TEJIDOS MÁS USADOS EN LOS SIGLOS MEDIEVALES: SAMIT, CICLATÓN, ESCARIMÁN, TELA DE FRISIA, IMPERIAL, ZARZAHÁN, RICOMAS, CHAMELOTE, CENDAL, BOUGRÁN, BARRAGÁN, ACEITUNÍ, PAÑO DE ORO Y OTROS VARIOS QUE SE FABRICABAN EN EL ORIENTE, EN ITALIA Y EN ESPAÑA.

¿Cuánto tiempo permaneció encerrada en la isla de Sicilia la industria de la seda? Ningún autor, que sepamos, lo ha precisado, ni siquiera el diligentísimo Francisque Michel. Parece indudable, empero, que los habitantes de Luca fueron los que en Italia se dedicaron primeramente al cultivo y al tejido de la seda, y que desde aquella ciudad la propagaron ellos mismos por diversas poblaciones de Italia. Es indudable también que se conservan fragmentos, cuya fecha se ha de poner en los siglos XIV y XV, que no ofrecen carácter palermitano y que los arqueólogos más entendidos en la materia nos dan por estofas de Luca, adoptando por antonomasia el nombre de esta ciudad, en razón de la fama que obtuvo, aun cuando alguna ó algunas puedan haber sido tejidas en otros puntos de Italia. Muy en breve los tejedores de Luca acreditaron su mercancía, por lo cual se señalaba ya ésta por el nombre de la población. Allí se tejían el samit, el cendal, el ciclatón, el tafetán, el terciopelo y varias clases de *paños de oro* ó *draps d'or*, como dicen los franceses, además del tejido particularmente denominado «tejido de Luca» (figs. 70 y 71), que más tarde imitaron los ingleses, según se desprende de un inventario del año 1406, publicado en el *Bulletin Archeologique.* Celebradísimo se hizo igualmente el *paño de oro* de Luca, listado á veces y que presentaba peregrina magnificencia.



Fig. 70. - Tejido denominado de Luca, siglo XIV; de la colección del autor

En 1314 algunos obreros que escaparon de Luca se dispersaron por toda Italia y llevaron su industria á Venecia, Florencia, Milán y Bolonia. En 1367 el cabildo municipal de la última de las mencionadas ciudades autorizó que se verificasen trabajos hidráulicos en el río, con el objeto de que se pudiese lavar la seda hilada; es decir, qué en período relativamente corto la industria sedera adquirió allá gran desarrollo. En Venecia familias de Luca montaron los primeros telares, adelantándose á los obreros que escaparon en 1314. Es un hecho que se tiene por cierto

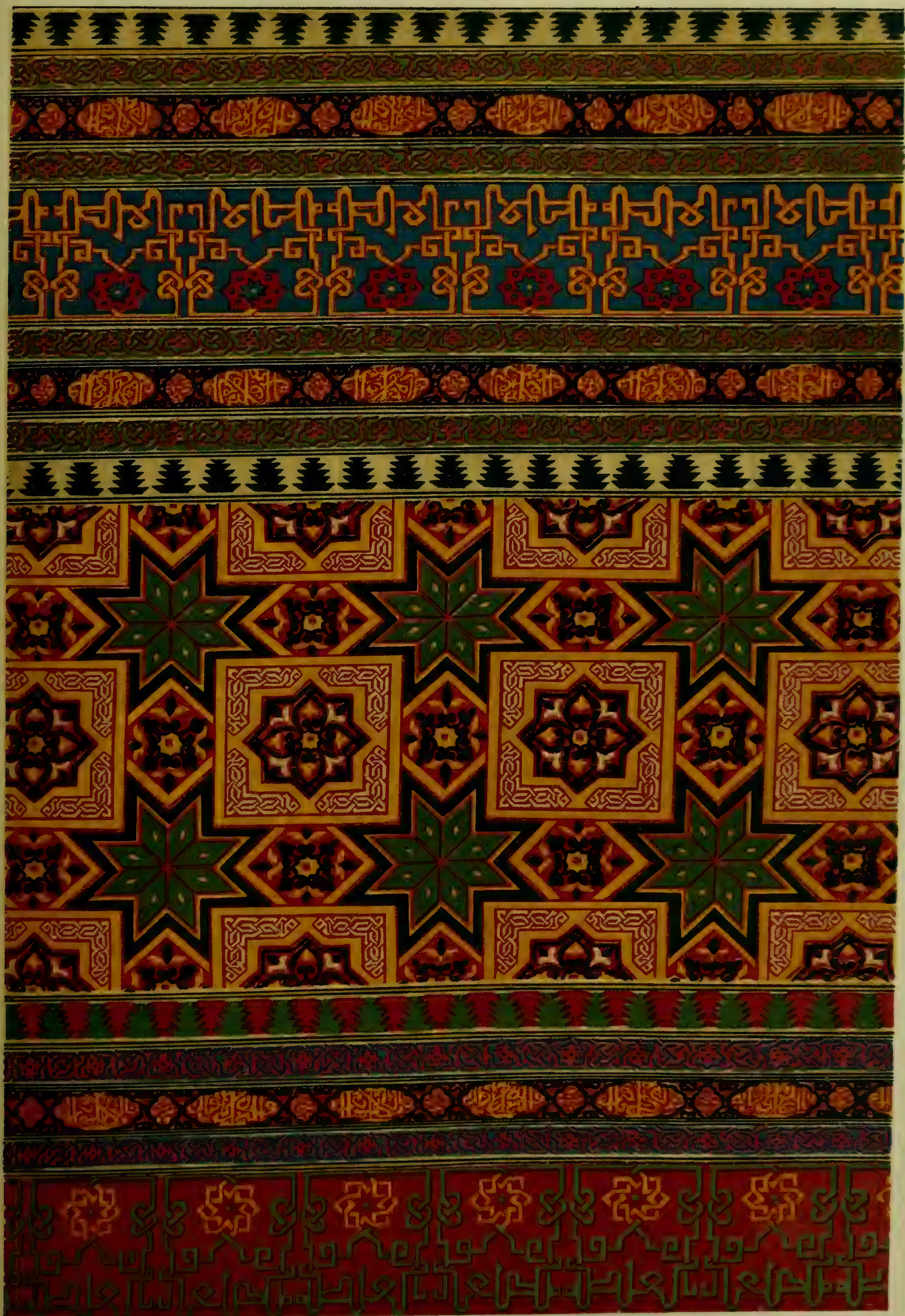
que en Venecia en el segundo tercio del siglo XIII se fabricaban ya paños de oro y tejidos de seda, entendiendo así las palabras *panni* y *cendati* que se leen en un antiquísimo manuscrito de aquella época. Esto viene á desbaratar la suposición, tan admitida generalmente, de haber estado la industria sedera limitada á Sicilia en la península italiana, hasta que se estableció en Luca. Quizás Venecia se anticipó á la otra ciudad, merced á su constante comunicación con el Oriente, adelantándosele, no obstante, Luca en los perfeccionamientos que introdujo en el arte y en el desarrollo que imprimió al comercio de la seda. En caso muy parecido se encuentra Génova, donde se comerciaba en sederías, desde el siglo XIII, y no todas procedentes de fuera.

«Habiéndose derramado los obreros de Luca por Alemania, Francia é Inglaterra – dice Nicolás Tegrimo, y expone á su vez M. Michel, mencionado hace poco, – el arte del tejido de seda, cultivado primero sólo en Italia por los luqueses, para quienes fué manantial de riquezas y de gloria, comenzó á ser ejercido en todas partes. Si el historiador de Castruccio entiende sólo decirnos que la toma de Luca por Uguccione della Fagiuola fué causa de la dispersión de los obreros de aquella ciudad fuera de Italia, y la señal del establecimiento en el resto de aquel país de la industria sedera, sea en buen hora; pero si pretende decirnos que se establecieron manufacturas de seda en el Norte de Europa desde los primeros años del siglo XV, tenemos derecho de mostrarnos algo más incrédulos.» De modo que el autor de las *Recherches* no cree que en los siglos XIII y XIV se extendiese la industria sedera desde la península italiana á Alemania, Francia é Inglaterra. Por lo que hace á la última nación, quizás no admitirían en absoluto las opiniones de M. Michel, ni Mr. Raine, ni otros arqueólogos ingleses que han estudiado cariñosamente las antigüedades de su patria. El mismo M. Michel las enmienda después, según veremos más adelante.

Tarea larga fuera ir enumerando las poblaciones que se distinguieron en Italia ya durante los siglos XIII y XIV por su habilidad en labrar la seda y por la fantasía y buen gusto que desplegaron en los dibujos de sus variadas estofas. La afición que se despertó entre todas las clases sociales por las sederías la da á conocer con elocuencia el hecho de que en justas y fiestas de alarde y destreza se dieran en premio piezas de seda, conforme lo dice Villani en su *Historie fiorentine*. El cual escribe que los florentinos ordenaron que se celebrase con solemnes oblaciones la fiesta de la catedral de San Juan el día de la natividad del santo, y que en aquel día se corriese *uno pallio di sciamito velluto vermiglio* (una pieza (?) de samit aterciopelado encarnado), y siempre por costumbre y reverencia se ha hecho así en el expresado día por los florentinos. El grado de prosperidad que había alcanzado en Florencia la industria en que nos ocupamos en los comienzos del siglo XV, la revela la invectiva de un cronista florentino de la época contra los venecianos que habían hablado con desdén de los mercaderes de Florencia. «Por lo que toca á los paños de seda y brocados de oro y de plata – dice Benedetto Dei, el cronista en cuestión, – los hacemos, los hemos hecho y los haremos siempre en mayor cantidad que vuestra ciudad de Venecia y Génova y Luca juntas... Informaos de ello en los bancos de los Médicis, de los Pazzi, de los Capponi, de los Buondelmonte, de los



Fig. 71. – Tejido fabricado en Luca, siglo XIV; en el Museo de South Kensington, en Londres



TEJIDO HISPANO-ARÁBIGO EN SEDA (SIGLO XV)

(DE LA COLECCIÓN DEL SEÑOR MIQUEL Y BADIA)

Corsini, de los Falconieri, de los Portinari, de los Ghini, de los Martino, de los Gian Perini, de los Zanpini, de los Martelli, de los Chanigiani y en mil otras casas de comercio y casas de banca que no cito, porque necesitaría cien páginas para hacerlo... Y en estos establecimientos no se trafica en mercería, quincallería, ni en hilo para coser, ni en flecos, rosarios, abalorios, sino que se compran y venden brocados, tejidos, etc.» Es un hecho comprobado que las familias de la aristocracia toscana tenían á honra vigilar las crías de gusanos de seda y procurar que diesen los mayores rendimientos. Nombres ilustres son los que suenan en el desahogo de Benedetto Dei contra los desdeñosos venecianos. Las damas nobles se ocupaban por ellas mismas en todo cuanto se refería á la alimentación y cuidado de los gusanos, y las hijas de familias patricias se gloriaban de haber sido cosechada por ellas mismas la seda empleada en el vestido que llevaron en el día de sus bodas, tradición que se ha sostenido hasta casi nuestros días, según lo oímos de boca de un preclaro artista catalán, ya difunto, que por los años de 1838 á 1840 permaneció largo tiempo en Florencia y trabó amistad con personas de su aristocracia. La costumbre de que hablamos proclama la importancia que se concedía á la industria sedera y revela asimismo el grado de desarrollo que debió alcanzar en la hermosa ciudad del Arno (figs. 72 y 73).



Fig. 72. – Tejido de Florencia del siglo XIV; de la colección del autor

Cuando esto ocurría en Italia, ¿se tejía en Francia la seda? Nuestros lectores habrán visto la afirmación contraria de M. Francisque Michel, de quien hemos dicho que más tarde la enmendaba. A pesar de esta enmienda, el punto permanece oscuro, y casi podría afirmarse que las citaciones de poemas y canciones de gesta que aduce M. Michel á fin de probar que ya en el siglo XII se tejía en Francia la seda, no prueban concretamente que se tratase de una verdadera industria. Lo que expresan aquellos viejos poetas son indicaciones vagas, en las que frecuentemente no se sabe si se trata del bordado ó del tejido. Se dirá que en *Le Chevalier au Lion* se habla de *damoiselles Qui dras de soie ovrent et tissent.* Mas pudo referirse el autor á tejidos muy rudimentarios, á trabajos que se confundiesen casi con el bordado. Por lo general se habla *de soie ouvrer* en aquellos poemas, diciéndose en *Li Romans de Berte aus grans piés* que Berta, la madre de Carlomagno, fué habilísima obrera en seda, limitándose quizás al bordado, y siendo dudosa á nuestro juicio la inteligencia del pasaje de un cronista del siglo XIII, quien afirma que las hijas de aquel emperador aprendieron *Et a ouvrer soie en taulieles,* que M. Michel traduce por «trabajar la seda en el telar.»



Fig. 73. – Tejido de Florencia del siglo XIV

«*Les taulieles* en este pasaje, son evidentemente – dice este arqueólogo – *des metiers á tisser;* pero ¿cómo estaban construídos primitivamente? Interesante sería saberlo por lo que hace á los primeros tiempos de la Edad media, porque Ciampini sólo nos ha

dado á conocer un telar de la antigüedad; mas únicamente podemos satisfacer curiosidad tan laudable á partir del siglo XIV, y todavía el pequeño telar representado en la gran obra de Willemin es, desgraciadamente, sobrado incompleto y construído con sujeción á una perspectiva muy viciosa para que se pueda comprenderlo con facilidad. Se reconocen, con todo, las principales partes, ó sea el plegador que tiene la urdimbre arrollada; las piezas de que se sirve el tejedor para levantar oportunamente los dos juegos de hilos y para que la lanzadera pueda atravesar por entre ellos; la pequeña y delgada plancha que se ponía entre los hilos tras de cada vuelta de lanzadera á fin de apretar el tejido; la lanzadera, y por fin el tejido mismo, que sale de las manos del obrero listo del todo, ni más ni menos que si el último tuviese á su disposición la máquina perfeccionada de Jacquard.» M. Rock afirma que en Francia y en Inglaterra entretenían las mujeres sus ocios tejiendo en unos pequeños telares, y de ahí las reducidas dimensiones de los tejidos de los siglos XIII y XIV que se suponen ser de origen francés ó inglés.

De todo puede deducirse, como lo hace M. Michel, que con medios ó máquinas harto rudimentarias se tejían en Francia, singularmente en París, durante el siglo XIII y con más seguridad en el XIV, estofas de seda (fig. 74) y paños de oro y quizás también de terciopelo, ya que este tejido cuenta mayor antigüedad de lo que se cree generalmente. Confirma lo dicho el título XL de los *Registres des mestiers et marchandises de la ville de Paris* que lleva el epígrafe: *C'est l'ordenance du mestier des ouvriers de draps de soie de Paris et de veluyaus et de bourserie en lac qui affierent au dit mestier;* ordenaciones que pertenecen á la centuria décimacuarta, habiéndolas comenzado Etienne Boileau. En la Champagne, en la Normandie y en algunas otras comarcas francesas no era desconocida en la propia época, al decir de algunos escritores, la industria sedera, á pesar de que fué entonces muy rara la seda en Francia y de que se pagase, por ende, á precios muy subidos. En el siglo XIV había asimismo en París *ouvrieres de tissus de soie*, á juzgar por lo que se lee en las ordenaciones antes mencionadas. Es de presumir, con todo, que estas obreras se ocupaban sólo en hacer cinturones, sombreros para las damas ricas y estolas para los sacerdotes, á lo cual deben añadirse también cintas, que más adelante en el siglo XVI se llevaban de España. Los viejos romances franceses hablan de la destreza de algunas mujeres en la última clase de labor, á la que denominan *coiutise* ó *mignardise*.



Fig. 74. – Tejido francés del siglo XIV, sacado de un retrato de la época del conde Gastón de Foix

«No es cosa de preguntar – dice Francisque Michel – si poseyendo este talento, lo aprovecharían nuestras abuelas para estar á la altura de las costumbres caballerosas y amorosas de la época. Así, más de una vez, una amante al hacer algún trabajo para su bien amado, ponía cabellos suyos en el tejido, refinamiento lleno de gracia y de pasión que en



RASO LABRADO DE LUCCA, EN ITALIA (SIGLO XV)

(DE LA COLECCIÓN DEL SEÑOR MIQUEL Y BADÍA, BARCELONA)



Fig. 75. – Estofa llamada *tabis* ó *atabi*, siglo XIII ó XIV, con la inscripción *Gloria á nuestro Señor el Sultán*; de la colección del autor

el siglo XII inspiró al castellano de Coucy. «La dama de Faiel – dice una antigua crónica – cuando supo que él debía marcharse hizo una cinta de seda muy bella y bien labrada, metiendo de sus cabellos entre la seda, con lo cual la obra parecía muy hermosa y muy rica, y se la enrolló en lo alto del yelmo, cayendo por detrás en largas caídas con gruesas perlas al extremo.» En *Le Roman de Cligés*, Sore d'Amors, querida de Alejandro, hijo del emperador de Constantinopla, enriquece por igual modo una camisa mezclando sus cabellos con el oro empleado para la costura y para el bordado, y enviando luego á su amado este riquísimo presente. Ejemplos de esta especie se encuentran en otros varios poemas y romances.

Pero aun cuando en Francia y en Inglaterra se tejiera la seda, no se hallaba desarrollada en estos países la industria sedera como lo estaba en Sicilia, en la ciudad de Luca y en España, donde se hacía el comercio de aquella clase de productos, como lo saben ya nuestros lectores por lo que dejamos expuesto. De ahí que para conocer la historia del tejido en los siglos XIII, XIV y XV, importa tener noticias exactas de los últimos países, y de los primeros poseer únicamente algunas más generales, á fin de ponerlas en relación con las otras. Hemos visto antes el papel que Sicilia desempeñó en los siglos XII y XIII y aun más adelante, así como el que hizo España, y nos importa averiguar ahora el que representó Italia en los mismísimos tiempos. Comencemos por pasar una rápida revista á las diferentes clases de tejido que se conocieron durante los siglos XII al XVI, además de los que hemos citado en el curso de este trabajo. Incluímos hasta el siglo XVI porque, á pesar de las divisiones hechas por M. Francisque Michel y por el Dr. Bock, especialmente por el último, el siglo XV se funde de tal modo con el siglo XIV, sobre todo en los fines y comienzos respectivos, que es harto difícil, por no decir imposible, establecer entre sus cosas una separación precisa, ni siquiera aproximada. El siglo XVI también en sus principios participa mucho del XV, pudiéndose afirmar que en algunas naciones singularmente – España entre otras – la Edad media se prolonga hasta muy entrado el Renacimiento.



Fig. 76. – Tejido de los llamados *draps d'imperial* ó *imperiales*, siglo XIII ó XIV; de la colección del autor

Prescindiremos, en la enumeración de tejidos, de algunas clases poco usadas y cuyo conocimiento puede sólo interesar á los muy eruditos en la materia, y fijaremos la atención en las más corrientes, tomando particularmente los datos y noticias de las *Recherches*, arsenal, conforme hemos indicado, tan desordenado y á veces confuso y aun contradictorio como inagotable. El *examitum*, *samit* ó *xamed* figuró entre las de mayor uso en los siglos medievales, según lo hemos afirmado en pasados párrafos. Estofa de lujo fué el *samit*, habiéndolo verde y listado de oro y siendo sinónimo también de paño de plata. De este tejido se hacían los sudarios para los muertos de calidad. Algunos autores afirman que el *xamed* era un tejido idéntico al terciopelo, conforme lo hemos indicado en capítulo anterior. Seguíale quizás el *ciclatón*, del que también hemos hablado, otro tejido de precio, bastante fuerte, mas flexible al propio tiempo para que se adaptara bien á las vestiduras. El *ciclatón* empleóse en diversos usos, incluso el tapizar y decorar cámaras y camarines. Existía en la propia época el *tabis* ó *atabi*, de origen arábigo, como también lo hemos adelantado, especie de tafetán ondeado, probablemente todo de seda por regla general, aunque teniendo en ocasiones mezcla de algodón. Tenemos por un ejemplar de *atabi* un trozo de tejido arábigo (fig. 75) de nuestra colección, que también puede apellidarse *tiraz* por lo rico de él y por tener repetida en caracteres arábigos la leyenda *Gloria á nuestro Señor el Sultán*. Este fragmento procede de una capilla románica del Principado de Cataluña. El *escarimán* se tenía en el siglo XIII y siguientes en grande estima, si bien Michel dice que no le es posible determinar su naturaleza. ¿Sería este tejido el *escarín de pro*, de que se hizo la cofia de *Mio Cid*, según lo reza el poema? Conjuntamente con estos tejidos que se fabricaban en Sicilia, en España y luego en Italia, venían á Occidente telas fabricadas en el Africa, en Alejandría y otros puntos, lo propio que las estofas de Moussoul ó *muselinas*, tan usadas en todas épocas. Hablábase también en tiempo de Carlomagno y posteriormente de las *pailes de Frise* ó *draps de Frise*. ¿Se fabricaban en la provincia de la Holanda que aún hoy se denomina Frisia? Por la afirmativa opta M. Michel, quien asegura que en la época de referencia no se hallaban las artes tan atrasadas, al otro lado del Rhin, como en general se cree. El propio arqueólogo entiende que en el siglo XIII existía manufactura de tejidos en Leiden, en la proximidad de Frisia. Fúndase para decirlo en un manuscrito del Archivo de la Corona de Aragón, sin fecha, pero que se refiere al reinado de D. Jaime II (1291-1327). A nuestro juicio, se equivocó el diligente historiador, tomando Leyda – es decir, Lleyda, Lérida – por Leiden. El rey ordenó «*en la ciutat de Leyda que drapería de França fos feita en aquela*, y los *paers et els prohomes de la dita ciutat* escribieron á un cierto maestro *Pere Gualter* la voluntad del soberano, enviándole carta *en la cual se contenie que jo, ab lo dit portador, degués anar per amor dels de Tortosa on jo era, á la dita ciutat de Leyda per donar consell en qual manera la dita drapería se devie ordenar e fer*. No pudo el mensajero cumplir el encargo porque al salir de Tortosa le dieron una cuchillada en la cara que se le llevó siete muelas, le fracturó las quijadas y le causó otros daños de no menor cuantía. Remitimos á nuestros lectores al documento original, en la seguridad de que han de opinar igualmente que es Lérida, y no Leyden, la *ciutat de Leyda* que en el mismo se menciona. ¿Sería la *tela de Frisa* un tejido fino, por lo común blanco y apropiado para el verano, cosas que se deducen de estos versos de la *Vida de Santa Oria*?

Vido venir tres vírgenes todas de una guisa,
Todas venían vestidas de una blanca *frisa*;
Nunca tal blanca vido nin toca nin camisa,
Nunca tal cosa ovo nin Genua nin Pisa.

No debe confundirse la *tela de Frisa* con el *frisado* que se cita en el Romancero junto con el *contray*:

Villanos te maten, Alfonso...
Capas traigan aguaderas,
Non de contrai ni *frisado*.

El *frisado* es sin duda el paño de oro frisado que tanto se usó en España á fines de la Edad media y en los albores del Renacimiento.

Símbolo del lujo, en su mayor desarrollo, fueron los *draps d' imperial*, ó *imperiales* simplemente, estofas de extremada riqueza (fig. 76), en las que figuraba el oro en primera línea sobre fondo carmesí, ó verde, ó blanco, y con las cuales se revestían los reyes, en actos solemnes, para aumentar la autoridad y majestad de sus personas. No fueron únicamente los árabes quienes emplearon en sumo grado las estofas rayadas ó historiadas, puesto que también los cristianos de Europa las usaron en sus vestidos y en diversos menesteres, teniéndolas de listas de diversos colores ó de oro. El *zarzahán* de España, de familia árabe, pertenecía á la clase.

Diérale jubón de seda
aforrado en *zarzahán*,

como lo dice el *Romancero*, de donde podría suponerse que fuese tejido de poco precio, por ricos que fuesen el jubón y el forro. Mas lo contradice el presente que hizo el rey de Aragón al emperador Segismundo cuando fué á Perpiñán con objeto de celebrar una conferencia con Benedicto XIII, regalo que se componía de dos vestidos moriscos, dos aljubas moriscas, una de ellas de *zarzahán* labrado de oro, y la otra de *ricomas*, tal vez una estofa bordada, y un manto de finísima grana.

Algo también hemos puesto en otro capítulo acerca del *camelote* ó *chamelote*. Habíalos blancos y negros, de Levante, de Lilla, de seda gris, con ondas y sin ellas, con fondo de plata, etc., etc. Tengan presente nuestros lectores que el dibujo era cosa independiente del género y calidad de la estofa; es decir, que dibujos iguales ó semejantes se aplicaban á tejidos de distintas especies. Que el *chamelote* hubo de ser tejido rico, lo demuestra el hecho señalado por M. Douet d'Arcq de que en una tarifa ó arancel de 1366, la pieza de *chamelote* paga tanto como la pieza de cendal, mitad menos que la pieza de paño de oro y dos veces más que la pieza de lana. El *Romancero* supone al condestable D. Alvaro de Luna, en el cadalso, vistiendo ropilla de *chamelote* azul, leyéndose en él estos versos que lo dicen claramente:

Luego abajó el collar
de un jubón de seda fina,
de chamelote azul
una ropa que vestía.

En las Cortes de Monzón, en 1375, se habla también del *xamellot*: «*Perçó com los draps d'or é d'argent, é de seda, axi brocats d'or é d'argent com d'altres, é velluts, xamellots, tafetans é sendats* se usen molt de vestir en lo dit *Principat é alguna generalitat ne dret no y sia posat, mes solament vi diners per liura per la entrada*,» decisión que cita D. Antonio de Capmany y Montpalau en sus sustanciosas *Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de Barcelona*. En el transcrito acuerdo se citan asimismo los *sendats*, que no son otra cosa más que los *cendales* ó *cendal* en singular, inferior en calidad á otros tejidos que van mencionados. En los mismos siglos de que hablamos, las estofas de algodón se ponían en el número de los tejidos preciosos, acaso por ser raros. Así ocurría con el *bougrán* ó *boquerant* que los antiguos poetas nombran, haciéndolo preceder siempre de un calificativo que denota el aprecio en que lo tenían aquellas gentes. El *bougrán*, monócromo por lo común, sobre todo cuando se empleaba como forro, era pintado ó dígase estampado si había de servir para una pieza exterior del vestido ó colocarse en los muebles. «El *bougrán*, en los siglos XII y XIII — dice Michel — estaba lejos de parecerse al tejido grosero, fuerte y engomado, al que se da hoy día este nombre.» En el siglo XIV este tejido



Fig. 77.–Estola con inscripción perteneciente al siglo XIV; de la obra *Geschichte der liturgischen Gewänder*

— cuyo nombre en castellano ignoramos — no figuraba ya entre los tejidos preciosos, puesto que sólo se usaba en prendas de vestir interiores. Afirma el Dr. Bock que la palabra *bougrán* ó *bouckram* deriva de Bokkara, en donde se tejió originariamente. El mismo autor asegura que el *fustián* ó *fustán*, que también se usó muchísimo en los tiempos medievales, se fabricó por primera vez en Fustat, junto al Nilo, de donde tomó nombre, y que era un tejido de hilo y algodón. En Inglaterra se conoció desde muy antiguo, puesto que en 1114 un santo abad cisterciense prohibía que en su iglesia se hiciesen casullas de otra materia que no fuese *fustán* ó un tejido liso de hilo. En el siglo XIV el poeta Chaucer dice de su héroe:

Of fustian he wered a gepon.

«Llevaba un jubón de *fustán*.» Nápoles adquirió muy pronto reputación lisonjera en la fabricación de fustanes.

El *barragán* ¿era lo mismo que el bougrán? *Sub judice lis est*, siendo probable que el punto permanezca sin resolver, á pesar de que se aduzcan muy curiosos textos y noticias. Es muy posible que el bougrán fuese modificándose en su labra, y que con este cambio industrial viniese también la variante en la palabra con que se designaba, apareciendo entonces la de *barragán*. En la *Charta Rudesindi episcopi Dumiensis æræ* 930, citada por Antonio de Yepes en su *Corónica general de la Orden de San Benito*, se menciona textualmente el *barragán* como la estofa de una casulla, entre nombres bárbaros de tejidos, como *alchaz*, *seray cardena*, etc. San Bernardo lo llama *discolor barracanus:* en el siglo XVII el *barragán* era en España un tejido fino, de lanas de distintos colores y cuyo precio en 1680 no excedía de trece reales la vara, según la *Pragmática de tasas* del referido año.



Fig. 78 – Tejido de seda y oro al parecer de la clase denominada *camocas;* perteneciente á la colección del autor

Durante toda la Edad media y muy particularmente en los siglos XII, XIII y XIV se conservó la costumbre de poner en las estofas inscripciones bordadas ó tejidas (fig. 77). Este hábito adquirió creces con el ejemplo de los orientales, en quienes era uso común tejer nombres de personajes ó sentencias alcoránicas en las estofas de algún precio, según queda dicho en anteriores páginas. En los vestidos se ponía por ello, bordado ó tejido, el nombre del dueño, de donde vino acaso más adelante el que los pintores pusiesen el nombre de los santos y figuras que pintaban, ó bien una invocación y plegaria, ó su propia firma en las orlas de los vestidos que llevan las expresadas imágenes. *Litteratæ* se apellidan las telas de que hablamos, en un testamento del año 988 y en una acta de donación de 1025 hechos en León de España, como se lee en la *Historia del Real Monasterio de Sahagún*, escrita por el P. Mtro. fray Romualdo de Escalona.

De los tejidos de que hasta aquí hemos dado noticia se sabía la existencia en el siglo XIII y en

los anteriores, con mayor ó menor antigüedad en cada uno de ellos, cosa difícil de precisar, conforme lo hemos manifestado y como fácilmente comprenderán nuestros lectores. Los que citaremos en adelante son del siglo XIV y siguientes, con alguna excepción que advertiremos oportunamente. Figuran entre estas estofas: el *camocas;* el *zatonín* ó *zatony*, que es tal vez lo mismo que el *zetaní, raso, satín, aceituní* ó *aceytoni;* el *paño de oro* ó *draps d' or* en sus muchas variedades; el *terciopelo* ó *velours* en idéntico caso; el *damasco* ó *draps de Damas;* la *sarga* ó *serge;* el *tafetán;* el *cresbón* y la *gasa;* el *gorgorán* y otras varias, especialmente fabricadas en Italia y España, cuyos nombres indicaremos al cerrar esta reseña que haremos con la mayor brevedad posible.

El *camocas* fué un tejido resistente que se empleaba en cotas de armas y arneses de guerra, así como también corsés, ornamentos litúrgicos, colgaduras, etc. (fig. 78); costaba doble que el cendal. Había *camocas* blanco, negro sembrado de motas blancas, azul, verde, rojo y de otros matices, encarnado con pequeños *besantes* amarillos, listado de oro y plata y más frecuentemente decorado con pájaros. Inclínase M. Michel á creer que el nombre del citado tejido vino de Dimachk, con que en árabe se designa la ciudad de Damasco. El *zatonín* ó *zatony*, según opinión de du Cange, á nuestro entender acertadísima, no era otra cosa más que el *zetaní, raso, satín* y *aceituní* (fig. 79). Raso se llama en castellano y *setí* ó *satí* en catalán á este rico tejido, del que se hizo grandísimo uso durante los siglos XIV y XV, mas siempre considerándolo como artículo de precio y por ende lujoso. Con fondo de raso se tejieron telas enriquecidas con dibujos en los que aparte de elegante hojarasca figuraban pavos y grifos, entretejidos con oro de Chipre, leones rampantes sobre fondo carmesí, como se lee en la *Histoire du petit Jehan de Saintré.* Teníase el raso por cosa tan bonita á la vista y tan agradable, que era locución proverbial en el siglo XIV para caracterizar á alguien de muy regocijado, decir que era alegre como el raso. ¿De dónde procede esta estofa? Sin duda del Oriente, y de ahí el que los alemanes la llamen repetidamente *atlas.* Pronto, empero, se extendería por Europa, á juzgar por lo que se encuentra en poetas, cronistas é historiadores, permaneciendo sin embargo algo borroso todo lo referente al país ó mejor países en que se fabricaba este artículo. Los escritores castellanos, según hemos dicho antes, lo denominan *raso* por regla general. En el Principado de Cataluña la vemos designada por *aceytoni* en las *Chroniques d' Espanya* de Pedro Miguel Carbonell. En el capítulo *De la gran e solemne festa per la senyora reina María muller del Senyor Rey Don Martí d' Aragó, festa de la sua coronació en la ciutat de Çaragoça*, se cita al *aceytoni* entre otros tejidos de valor que figuraron en aquella ceremonia. «*... la senyora reyna isqué de la cambra vestida de drap d' aur blanch é mantell lonch... é cavalca en hun cavall blanch cubert de paraments d' aceytoni blanque...*»

Larga sería la enumeración si hubiésemos de incluir en ella las variadísimas



Fig. 79. – Tejido llamado *zetaní, raso, satín* y *aceituní*; siglo XIII ó XIV

telas que estuvieron en uso en los últimos siglos de la Edad media y luego en los comienzos del Renacimiento. Diremos sólo, poniendo también á contribución á M. Michel, que los italianos tenían, aparte de muchas de las estofas ya citadas, el *altobasso*, especie de terciopelo labrado; la *bavella*, á modo de raso; el *bisso* ó *bissino*, de hilo y muy fina; los *broccame* ó *broccati*, voces con que se designaban todos los paños de oro; el *broccatello* ó brocatel de los españoles; la *rascette*, diminutivo de *rascia*, ó dígase sarga de seda; y la *teletta di Napoli* ó gro de Nápoles. Usábanse en España, según se encuentra en Ordenanzas y Pragmáticas, el *aducar*, cuya verdadera calidad no está del todo aclarada; la *alama* y la *tela de nácar*, las dos, sin duda, entretejidas con plata y de las que se hace mención en unas tarifas de Zaragoza de 1675 – es decir, de fecha muy posterior á los siglos medievales, pero tejido sin duda de luengos tiempos usado en Aragón; – la *primavera*, así nombrada por las flores de que estaría sembrada y que corresponde al tejido *primvert*, citado por el cronista Pedro Miguel Carbonell, antes mencionado. Éste pone en sus *Chroniques* en el libro III, capítulo XVI: *nos isquem de la secrestía de la Seu vestits e aparellats «in sede majestatis,» ço es, ab una camisa romana d'un drap de seda «primvert» ab alguns fullatges... é apres una dalmática de drap vermell historiat, ab obres d'aur ab fullatges.* Había igualmente en la península la *almexía* que menciona la Crónica del Cid, y que al parecer es el nombre de la ciudad de Almería aplicado á una estofa de mucho precio y por ende muy rica; el *picote*, suerte de raso del que se contaban fábricas en Mallorca; el *velillo*, muy fino, delicado y claro, hábilmente adornado con flores y con hilillo de plata, y otras varias de menor importancia y cuyo conocimiento sólo puede interesar á los eruditos en la materia que estamos tratando. Cuanto hemos expuesto revelará á nuestros lectores con elocuencia la extraordinaria importancia que hubo de tener el arte del tejido durante toda la Edad media y en los primeros tiempos del Renacimiento. La perfección de algunas estofas fabricadas entonces, repetimos, no ha sido superada, y quizás ni siquiera igualada por los industriales contemporáneos, á pesar de tener éstos á su disposición el ingeniosísimo invento de Jacquard que produjo una verdadera revolución en las artes textiles.

IX

El dibujo en los tejidos de los siglos XIII, XIV y XV. – Procedencia de los ejemplares que se conservan. – Confúndense á veces los de Palermo y Almería. – Carácter peculiar de los tejidos en Luca. – Tejidos impresos ó estampados. – Su importancia en la Edad media: Pragmática de D. Jaime I. – Sus dibujos.

Señalar con precisión cronológica los dibujos con que se decoraron las estofas de seda durante los siglos medievales, es tarea más que medianamente ardua; de modo que al llevarla á cabo han topado con serias dificultades los historiadores más eruditos en todo cuanto toca á las artes textiles. Clasificaciones sistemáticas exageradas, como la de Dupont Auberville, sólo conducen á la confusión, no produciendo el menor provecho. Es necesario fijar la atención en los tejidos más importantes é interesantes de los que se sabe, hasta cierto punto, la fecha cierta, y darlos como tipos del dibujo en la época en que se fabricaron. Algo de esto haremos en este capítulo, poniendo también indicaciones generales que dimanan del estudio de los tejidos antiguos y de los fondos de cuadros y vestiduras de los personajes que intervienen en los asuntos del tiempo, fuente la última algo abundante de investigación en la materia que tratamos.

Dijimos en el lugar correspondiente que los *pallia rotata*, ó sea con círculos de mayores ó menores dimensiones, fueron el tipo culminante, y en ciertos tiempos el único, que dominó en Bizancio y después en los países que allá se dirigían para proveerse de estofas suntuosas. Los ejemplares encontrados en tumbas y de que hemos hablado también, son todos *pallia rotata* y sólo de vez en cuando *pallia aquilinata*, porque el águila alcanzó igualmente predilección particular durante los siglos X, XI y XII. Formaban el fondo de los círculos ó representaciones bíblicas, como la de Daniel en la fosa de los leones, tan repetida, ó figuras de animales, como el elefante que llena el ancho espacio de cada círculo en el suntuoso sudario de Carlomagno, que se conserva en Aix-la-Chapelle y que hemos reproducido en otro capítulo. De las estofas de esta clase verificóse la transición hasta llegar á las del siglo XIII ó comienzos del XIV, en las cuales no se encuentra la grandiosidad de las anteriores, aunque no dejen de ser magníficas y muy bellas. En los círculos se varió el tema poniendo en uno el elefante, dibujado por el mismo estilo del que se ve en el sudario de Carlomagno, en otro una suerte de grifo alado y en el tercero un caballo alado también y en gran parte quimérico (fig. 80), repitiéndose sucesivamente estos motivos, como es de suponer. Los animales pareados y fronteros constituyeron de igual modo un tema predilecto para los artistas bizantinos y románicos. Poníanlos en todas partes, y así se encuentran en frisos de

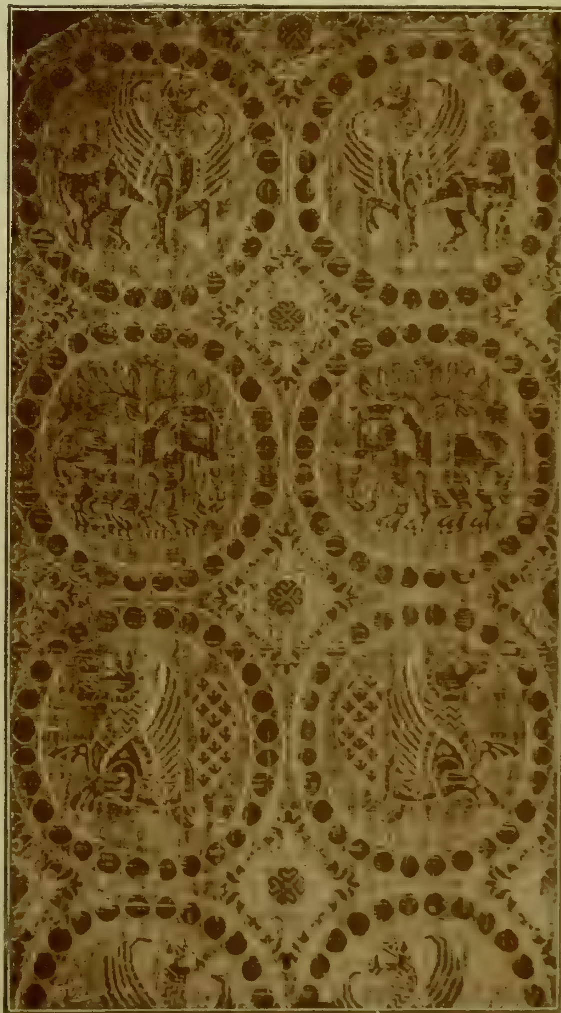


Fig. 80. – Estofa de seda con elefantes, siglo XII ó principios del XIII; de la colección del autor



Fig. 81. – Tejido con bichos fronteros y pareados, con oro de Chipre, encontrado en una iglesia de Cataluña, siglo XIII; de la colección del autor

iglesias románicas, en las cubiertas de Evangeliarios, en las arquetas de marfil, bien fuesen de labor cristiana, bien de labor muslímica, y así por idéntico camino en toda suerte de obras en que el arte entrase por manera más ó menos decidida. En las pinturas que existen todavía en diversas iglesias procedentes de los siglos XI, XII y XIII, los bichos pareados y fronteros representan un elemento capital de la decoración, habiendo hecho gala en ellos de peregrina inventiva los maestros pintores ó llámeseles decoradores de entonces.

Pues bien: este mismo tema persiste durante el siglo XIII. Lindísimo ejemplar de esta centuria, según nuestro leal saber y entender, es el fragmento que poseemos azul y oro, con toques de azul más claro, de un dibujo irreprochable, que tiene algo de sarracénico, cuando no en otra cosa en las ricas combinaciones de las estrellas sembradas en la tela y en cuyo centro aparecen dos tigres ó fieras pareadas, fronteras y en actitud de embestirse. Este tejido, todo de seda, admirablemente fabricado, puede diputarse como modelo entre los de la décimatercera centuria, sobre el tema de los bichos pareados y fronteros. Los tigres, conforme hemos dicho, quedan en el centro de las estrellas (fig. 81). El conjunto de esta estofa es de una suntuosidad que enamora. Mucho celebra Dupont Auberville otro tejido, azul igualmente y oro, que reproduce en su obra *L'ornament des tissus*, atribuyéndolo al siglo XIII. No tenemos por desacertada del todo esta atribución, aun cuando nos inclinamos á opinar que tal vez se fabricara en los últimos de aquel siglo ó acaso en los comienzos del siguiente. Esto tiene, empero, escasa importancia por la imposibilidad de precisar cronológicamente, según hemos dicho, las variaciones ocurridas en el dibujo de los tejidos durante la Edad media. El tejido en cuestión, del que poseemos también un trozo, es, como el anterior, modelo admirable en su especialidad. En el centro de los espacios que dejan los motivos ornamentales, ricos igualmente al modo arábigo, hay dos conejos fronteros (fig. 82). Resulta la estofa finísima en el dibujo, con pormenores lindísimos y en todo su aspecto muy apropiada para las soberbias vestiduras de parada que llevaban por aquellos



Fig. 82. – Tejido azul y oro de Chipre, siglo XIII ó primera mitad del XIV; de la colección del autor


Fig. 83. - Tejido rosa y oro de Chipre, siglo XIII ó XIV; de la colección del autor

tiempos los grandes señores, y también para los ornamentos litúrgicos, en los cuales se empleaban frecuentemente telas con bichos, con significación alegórica ó simbólica más ó menos manifiesta y clara. Los bestiarios latinos y franceses de la Edad media dan la significación y el valor que tienen casi todos los animales, por donde el que se les pudiera emplear en vestiduras destinadas á usos de la Iglesia. Aunque concebido á la manera de los tejidos de la centuria décimatercera, entra aún más en la siguiente que el que acabamos de describir, otro fragmento sobre fondo rojo rosado y oro, con pájaros, al parecer aguiluchos, pareados y fronteros asimismo, fragmento hecho con singular pericia y en el que van de par la inventiva y buen gusto del dibujante con la habilidad y destreza del tejedor (fig. 83). Así esta estofa como las otras dos anteriores se hallan tejidas con oro de Chipre, y respecto del punto en donde se hallarían establecidos los telares que las produjeron no están acordes los inteligentes. Unos opinan que vinieron sin duda de Almería, donde, como hemos dicho, se labraron estofas preciosas de distintas calidades y estilos. Otros las dan – Bock entre ellos – por obra de Palermo, de la *felice urbe Panormi*. Bien pudiera ser que de Palermo se hubiesen traído á España aquellos tejidos; mas tenemos por cosa más probable y mucho más verosímil que se hicieran en Almería, ciudad que proveía de tejidos á toda la península, celebrada en los cantares de gesta por sus telares, y cuyas estofas empleaban en sus túnicas y briales los caballeros más ilustres y las damas más encopetadas de los tiempos medievales. Labrábanse igualmente en Sevilla preciosos tejidos en el siglo XIII, según nos lo dice el fragmento de manto ó lo que fuere de D. Fernando III el Santo, extraído de su sepulcro (fig. 84). La disposición cuadriculada empleó el artífice en esta tela, alternando como tema en los cuadros el león y la torre y poniéndole una orla que ofrece el aspecto oriental más decidido. Al modo arábigo están tratados asimismo los leones, incorrectos, pero de un hermoso carácter heráldico, que figuran en el suntuoso paño del rey santo. La forma cuadriculada con motivos alternados, leones, perros, loros, cisnes, etc., la utilizaron


Fig. 84.-Restos del traje con que fué sepultado el rey D. Fernando

en gran manera, así los telares arábigo-cristianos de la Sicilia, como también los mudéjares de España.

Al fin del siglo XIII y en los comienzos del XIV, dice el Dr. Rock en su manual *Textile fabrics*, los sicilianos emprendieron un camino nuevo. Sin arrinconar los viejos elementos empleados por los mahometanos de Sicilia, acudieron al emblema del Cristianismo, á la Cruz, en variadas formas, y en algunas ocasiones con la letra V, cuatro veces repetida. «Desde el Oriente – escribe el Dr. Rock – á las más apartadas orillas occidentales del Mediterráneo, los tejedores de todas las comarcas habían puesto en sus sederías las bestias y pájaros que habían visto á su alrededor. Los tártaros, los indios y los persas nos dieron el loro, los africanos la jirafa y la gacela, los persas de ambos continentes los leones, los elefantes, las águilas y otras aves á ellos comunes. De las esculturas de griegos y romanos pudieron haber copiado los sicilianos el fabuloso grifo y el centauro; mas fué asunto de su propia imaginación sacar compuestos de animales, semielefantes, semigrifos, como aparecen en el ejemplar núm. 1288 del *South-Kensington Museum*. Los atrevidos vuelos de su fantasía, al combinar lo difícil con lo bello, son curiosos en sumo grado. En un fragmento grandes águilas, pareadas, se hallan encaramadas en una rama, con un sol entre ellas, y debajo perros, dos á dos igualmente, corriendo con la cabeza vuelta hacia atrás. En otra estofa ciervos que corren con una cuerda atada en sus piernas traseras, se ven atacados por una águila que se lanza sobre ellos, y en el propio ejemplar, en otro sitio de él, se le enreda al ciervo la cola en el último eslabón de una cadena que lleva sujeta al cuello. En un tercer trozo aparecen ciervos, la letra M floreada, leones alados, cruces con vástagos floridos y otras combinadas con flores de lis, y monstruos de cuatro patas, algunos de ellos leones alados y otros mordiéndose las colas. Difícilmente se hallarán en ningún otro país los dibujos que se encuentran en las sederías de la Sicilia medieval: verbigracia, ciervos y animales al modo de perros con extensas alas, ambos con colas y crines que les arrastran, ó ciervos colocados debajo de verdes árboles, en un parque, rodeado de una empalizada. El halcón, el águila de una y de dos cabezas ó el loro se hallan en estofas que vinieron del Oriente; no así el cisne, que fué animal predilecto de los sicilianos, quienes lo dibujaron frecuentemente con suma gracia.»



Fig. 85. – Tejido con oro de Chipre mosqueado de flores de lis, siglo XIII; de la colección del autor

«Los sicilianos – prosigue el mismo arqueólogo – demostraron grande afición por determinadas plantas y flores. En algunas de las sedas de la colección palermitana reunida en el Museo de South Kensington, vemos sobre un campo de un color moreno, hermosas hojas en verde, bellamente dibujadas, las cuales son á veces hojas de vid, y otras parecen serlo de perejil: tan recortadas y rizadas se presentan. Es otra peculiaridad de estos tejidos la introducción de una forma semejante á la U que, repetida, sirve para marcar el plumaje en las colas de los pájaros, forma que en ocasiones se modifica tendiendo á adquirir el aspecto de una O. Ya fuese porque los cruzados hicieron de Sicilia el punto de escala para dirigirse á Tierra Santa, ó porque fueron allá con diversos intentos muchísimos caballeros, que dejaron deslumbrados á los naturales con el valor de su brazo simbolizado en sus escudos de armas, es lo cierto que los sicilianos se dieron muy especialmente á introducir algunos temas heráldicos, como águilas, leones rampantes y grifos. De tal modo se utilizaron los motivos blasonados, que bien puede afirmarse que esta particularidad es la característica de los tejidos sicilianos en su tercer período. Todas estas bellezas y garbo en la

invención, puestas en dibujos enérgicos, fáciles é ingeniosos, se emplearon muy frecuentemente en telas de calidad inferior, en las que figuraba escasamente el oro y se hallaba mezclada con la seda una buena partida de algodón.»

Por los mismos años á que alude el Dr. Rock, eran ya famosos los paños de Luca. Por regla general – y hablamos así porque de un modo absoluto no puede hablarse en la materia, – las sederías de Luca fueron menos consistentes, menos recias, acaso de más inferior calidad que las sederías bizantinas y románicas. No es que entonces se adulterase ya la seda metiendo en ella gomas y otras sustancias al blanquearla y teñirla para que pesara más y para que diese mayor extensión de fibra. No se requería á la sazón que se prohibiera, bajo severas penas, á los tejedores de Luca, Génova, Florencia y Venecia que echasen á perder la seda con preparaciones, conforme hubo de hacerse más tarde con los tejedores de Sevilla. Las necesidades del comercio, el deseo de que las nuevas telas fuesen accesibles al bolsillo de gentes de mediana posición, el afán en el mercader del lucro que se obtiene vendiendo muchas varas de una misma estofa, todo esto pudo ser parte á que se adelgazaran las estofas de Luca y hasta á que se economizara el oro en las mismas, como lo asegura Mr. Rock. Esto no fué, ni es, obstáculo á su belleza, ya que el arte del dibujante hizo en Luca y en toda Italia verdaderos prodigios. Muchas veces el dibujo es sencillo, puesto que se reduce á un campo, azul ó púrpura, sembrado de flores de lis en oro (fig. 85), circunstancia que parecía indicar que el tejido se hizo para Francia. Leones, ciervos, águilas sin pies ni piernas, garras según las usaba el blasón, aparecen igualmente en tejidos de los principios del siglo XIV, clasificados como sederías de Luca en el Museo Cluny de París.



Fig. 86. – Estofa oriental de seda, siglo XIII ó comienzos del XIV; en la iglesia de San Sernín de Toulouse

¿Pertenecen á los telares de Luca las estofas que tienen el campo sembrado de hojas verdes, ó de vid, ó de perejil, ó de alguna otra planta, y entremezclados con las hojas pavos reales, pelícanos, grifos y otros animales, tejidos con oro de Chipre? Dice el Dr. Rock que esta suerte de tejidos presentan un campo de color moreno, lo cual es cierto en su actual apariencia, mas no es verdad si se refiere el ilustrado conservador del Museo de South Kensington á la fecha en que salieron de los telares. En aquella época no era morena, ni neutra en modo alguno, la entonación de los fondos, sino á veces rosada y en la mayor parte de los casos purpúrea, de un matiz brillante y por todo extremo simpático á la vista. En los tejidos antiguos, más que en ningún otro ejemplar arqueológico, ha de tenerse muy en cuenta el factor del tiempo, que todo lo altera y destruye. Los tejidos de que hablamos, á los cuales pertenece la casulla llamada de Santo Domingo en la iglesia de San Sernín ó San Saturnino, de Toulouse, eran modelos de facilidad en la inventiva y no procedían quizás todos de Luca, sino que algunos se debían á los telares de Palermo, que hasta después del siglo XV trabajaron con ahinco, llenando Europa con sus productos. Conforme ocurre con las muestras que obtuvieron el favor del público de la época, la de Santo Domingo de Toulouse se encuentra reproducida, con algunas variantes, en ejemplares que se conservan en museos y colecciones particulares. En la misma iglesia de San Sernín, en la ciudad de Toulouse, pueden ver el artista, el industrial y el aficionado otro tejido bellísimo sobre toda ponderación, sin oro, únicamente con sedas de colores, que el sabio M. de Caumont y algunos otros arqueólogos han atribuído al siglo XII. Nos parece que la



Fig. 87. – Tejido de seda y oro de Chipre con la Magdalena penitente; siglo XIII ó principios del XIV

fecha que se le da es demasiado atrasada. No tiene aquella estofa los rasgos distintivos del siglo XII. Si en éste hubiese sido labrada, los pavos reales tendrían dimensión mayor, cuadratura más geométrica y rasgos que hubieran acusado más evidentemente la influencia de Bizancio. Acaso hubiese existido una estofa con dibujo similar ó idéntico del siglo XI ó XII, y que se tomase por pauta en la tela de San Sernín. Esta es toda en seda, conforme lo hemos dicho, á líneas ó fajas, al modo arabesco y en cada una gallardos pavos reales, fronteros y pareados, cuyas colas se enlazan por lo alto, separándoles el árbol del *hom* ó algo semejante, y teniendo debajo una inscripción arábiga en caracteres cúficos, repetida de derecha á izquierda y de izquierda á derecha, que reza: *Bendición perfecta* (fig. 86), salutación dirigida al dueño del tejido y manera de implorar sobre él los favores del Altísimo, fórmula frecuentemente usada en los tejidos arábigos, hispano-árabes ó sículo-árabes, según recordarán nuestros lectores que lo hemos manifestado en otro capítulo. En una de las fajas prevalece el color rojo con el amarillo, y en la otra el color verde con el amarillo también, repitiéndose alternadamente. Dicho esto, no tenemos reparo en añadir por nuestra parte que esta bellísima estofa no fué ejecutada en el siglo XII, sino en el inmediato XIII, en país donde morasen tejedores árabes, que lo mismo pudo ser Palermo, que Almería ó Sevilla.

Quizás deban ponerse en el siglo XIV lindísimas estofas de un carácter arábigo pronunciadísimo y tejidas probablemente en Sicilia, si bien añadiremos ahora lo que otras veces hemos indicado, ó sea que tam-



Fig. 88. – Tejido á fajas horizontales con fondos rosa y azul alternadamente y oro de Chipre, siglo XIII; de la colección del autor



TEJIDO DE ALMERÍA Ó PALERMO CON ORO DE CHIPRE (SIGLO XV)

(DE LA COLECCIÓN DEL SEÑOR MIQUEL Y BADÍA, BARCELONA)

bién pudieron serlo en nuestra Almería, donde se siguieron hábilmente y en ciertos casos con originalidad propia las enseñanzas del famosísimo *Hotel del Tiraz.* El dibujo de estas telas es por fajas, disposición tomada de los árabes, como saben nuestros lectores. Los motivos aparecen alternados y consisten en ciervos y perros que al parecer reproducen escenas de caza, en halcones, perros reales y pájaros con algunos detalles quiméricos, intermediando estas fajas, tejidas á veces en dos colores distintos, otras orlas más estrechas en oro de Chipre, con bichos asimismo y con inscripciones arábigas, más ó menos bien copiadas por el dibujante. Suele ser el fondo de estas estofas de un color rojizo, purpúreo, el *leuhocardinon* de los bizantinos, y las figuras verdes, con aspecto de raso, con toques blancos en algunos puntos. Son también bastante ligeras, mas en algunos ejemplares existentes hoy día se debe esto en parte no escasa á haberse adelgazado la seda con el uso y el roce. Grande hubo de ser el efecto de estos tejidos, cuando se emplearon en la túnica de un personaje de pro, y otro tanto decimos en el caso de que los usara en su sayal una dama de elevada alcurnia. Una tela de esta suerte con aguiluchos quiméricos, en fajas azules y rosadas, y oro de Chipre – de la que poseemos un fragmento, – se dice que se sacó de la vestimenta de uno de los monarcas de Aragón (fig. 88). Damos la noticia, valga por lo que valiere, supuesto que no hemos podido verificarla. Es indudable, sí, que aquel tejido merecía haberse empleado para tan altos usos. Hay en él también inscripciones arábigas, circunscritas en una hoja ornamental.



Fig. 89.-Tejido azul y oro de Chipre, con pájaros quiméricos, de Palermo ó Almería, siglo XIV; de la colección del autor

Los dibujos de tejidos en los siglos XIV y XV pueden estudiarse igualmente en las tablas de los imagineros ó en las pinturas de los primitivos italianos. En el tríptico relicario de Piedra, pongamos por caso, hecho en 1390, ó sea á fines del XIV, los ángeles pintados en sus dos hojas llevan lujosas dalmáticas mosqueadas con un solo motivo que se reproduce indefinidamente. Entre estos temas llama especialmente la atención el monograma de la Virgen María coronado. En la «Coronación» de Orcagna, tras de la Santísima Virgen cuelga una tapicería de seda azul, labrada con oro, con flores y pájaros; la blanca túnica que viste el Señor es también tejida ó recamada de oro; el manto de su Divina Madre de igual tejido, y la dalmática de San Esteban de samit verde con hojas de oro, dibujos todos copiados de las preciosas sederías, que en la mitad del siglo XIV y aún más adelante esparcían por todo el mundo los tejedores de Sicilia. Isotta de Rímini, en un soberbio retrato pintado por Piero della Francesca, que se halla en el Museo Poldi Pezzoli, de Milán, lleva un vestido de terciopelo y oro, como los terciopelos labrados del tiempo, y de las pinturas del Francia, del Carpaccio, de Massaccio y otros artistas italianos pueden sacarse los temas de vestiduras que el pintor copió fielmente de prendas usadas por sus contemporáneos.

En las postrimerías del siglo XIV y en todo el XV fué asombroso el número de estofas que se tejieron y el comercio que se hizo con ellas. En este particular ocurre lo que llaman los franceses *l'embarras du choix.* Entonces los italianos se entregaron á los asuntos piadosos, respondiendo sin duda á los sentimien-

tos de la época; y empezando por las finas telas tejidas, en que se ven ángeles sosteniendo la corona de espinas, los tres clavos, é incensarios, que puede calificarse por el dibujo más viejo en la especialidad, pasando por las telas con fondo de raso y con figuras, en las que aparece Jesús en figura de hortelano, la Anunciación ú otros asuntos religiosos (fig. 87), todos fabricados con sedas de diversos colores y oro de Chipre, llegaron á componer y ejecutar las telas historiadas, con base de algodón ó lino, donde se encuentra, ora el Nacimiento del Niño Dios, ora la Anunciación, etc., etc., con aspecto que recuerda el de las pinturas coetáneas. Esta última clase de tejidos, no pocos oriundos de Venecia, se dispusieron para orlas de casullas ó capas pluviales (véase la orla del capítulo I), para los capillos de éstas y para otros fines litúrgicos. Juntamente con esta manifestación del arte textil del siglo XV nos encontramos con variadas telas de seda, en las cuales se sigue empleando animales fronteros y pareados, circunscritos ó no dentro de la cláusula ornamental, mas siempre rodeados de una decoración exuberante, que en determinadas ocasiones trasciende á sarracénica. Son de ver en estas estofas la gallardía con que están dibujados los animales y cuánto conocimiento de la fauna revelan en sus autores; qué armoniosamente combinados se encuentran bichos de distintas clases, notándose en todo la persistencia de la tradición y á la vez una corriente nueva y renovadora. Las águilas, los pavos reales, los grifos sobresalen en estas telas, en fondo azul ó rojizo, rodeados de preciosos temas de hojarasca, produciendo un golpe de vista por todo extremo simpático y rico en los ejemplares que mantienen aún el armonioso brillo del oro de Chipre. En algunos fragmentos, no más modernos que los antes citados, han desaparecido los bichos pareados, y los que hay se confunden casi con la hojarasca, siempre elegantemente presentada. Tendía el dibujante á hacer gala de fantasía en esta clase de tejidos, y de ahí el que abunden en ellos los animales, que si bien construídos sobre un fondo de verdad real, tienen no obstante mucho de imaginario. Unas veces son las colas en pavos reales ó aves semejantes que las muestran más largas todavía, con más ojos y más brillantes que las más espléndidas en los mejores ejemplares vivos; otras veces el lápiz fácil del artista se da á conocer en las crestas y moños que pone á los pájaros por él dibujados; y no faltan casos, antes al revés, en que la imaginación ha corrido suelta por picos, cabezas, alas, colas y garras, formando conjuntos tan variados y nuevos como interesantes para toda persona de mediano gusto, aun cuando ignore por completo la historia de las industrias textiles (fig. 89).

Viene á cuento aquí decir algo, aunque por modo breve, de una especialidad importante del tejido. Aludimos á los tejidos estampados. Por lo común al nombrarlos se vienen en seguida á la mente los orígenes de los algodones estampados, que se llamaron «indianas» desde sus comienzos. Esta industria constituye una rama distinta de las estofas estampadas y pintadas, aun cuando no dejase de utilizar en sus comienzos el acervo del pasado. Conocíanse de mucho antes los tejidos impresos, estampados ó pintados, y el erudito historiador de esta rama especial del arte textil R. Forrer, en su excelente libro *Die zeugdrucke der byzantinischen*, *romanischen*, *gothischen und spätern Kuntsepochen*, afirma que respecto del siglo VI existen monumentos auténticos, y que no los hay de épocas anteriores aun cuando sobren los argumentos para poder afirmar que fuese también conocida la industria de los estampados. Los ejemplares auténticos del siglo VI proceden de Achmín y del sepulcro de San Cesáreo, obispo de Arlés, quien gobernó aquella sede de 502 á 543, muriendo en este año. Los primeros, como la generalidad de los que vinieron del Oriente, están tejidos en algodón, al paso que los fragmentos de Arlés y los ejemplares europeos van estampados ó pintados sobre un tejido de lino. Primitivamente se pintaban por medio de patrón, al modo del procedimiento usado por los pintores de paredes y también para marcar fardos, ó bien simplemente á mano. De este modo se decorarían aquellas togas de personajes romanos contra las cuales fulminaba sus censuras San Asterio. Pero este no es el procedimiento típico del estampado. El que lo caracteriza es el molde de madera ó de hierro, en el cual se ponía el color y que se aplicaba luego á mano sobre el tejido, repitiendo el tema indefinidamente. Los moldes para las telas estampadas fueron

durante toda la Edad media construídos en madera, principalmente en boj, preferido por su resistencia. Confirma esta aseveración la circunstancia, de todos conocida, de que las primeras estampaciones en la imprenta se hicieran en moldes de madera, y que hasta ya introducidos los caracteres de fundición, se grabasen todavía en madera las capitales, frisos, florones, etc. No obstante, según el Sr. Forrer, se encuentra algún ejemplar medieval que por su mucha finura no pudo ser estampado por medio del molde en madera, sino que hubo de emplearse en él forzosamente el molde en hierro, y de estos tipos reproduce uno en su mencionada obra.

Proclama la importancia que las telas estampadas ó impresas – que quizás debiera dárseles este calificativo para no confundirlas con las indianas del siglo XVIII – tuvieron durante la Edad media, la pragmática suntuaria dada por el rey D. Jaime I de Aragón en 1234. Después de fijar reglas sobre los guisos que se podían servir en las comidas, entra en las prohibiciones referentes á los vestidos y veda los *estampados*, listados y trepados. *Item statuimus* – dice el rey – *quod nos nec aliquis subditus noster non portet vestes incisas, listatas vel trepatas.* Si en el ramo de que hablamos no se hubiese desplegado cierto lujo, el gran monarca catalán no hubiera prohibido dicha clase de tejidos, siendo de suponer que se abusaría del oro y de la plata para decorarlos é imprimirles magnificencia. Otro dato en corroboración de lo que hemos afirmado se encuentra en el tapiz llamado *tapiz de Sitten*, de mediados del siglo XIV (fig. 90), el cual consiste en tiras de lino, de 2'56 metros de longitud por 0'94 de alto, estampadas con asuntos historiados, las que respecto de la indumentaria y de las armas del expresado siglo ofrecen tanto interés como la tapicería de Bayeux, con relación á la época en que fué bordada. En el *tapiz de Sitten* hállanse representados la historia del rey Edipo, caballeros que luchan contra los moros y una danza típica, probablemente popular en el país donde fué ejecutado. Tiene además orlas con bustos de mujeres y animales fantásticos. Los primeros van estampados en negro y las orlas en color rojo. Ferdinando Keller, arqueólogo alemán que ha estudiado detenidamente este ejemplar curioso y de valor histórico, entiende que pudo ser fabricado en Venecia, en donde por entonces se hallaba ya muy adelantado el arte de la estampación en los tejidos, fundándose en que parecen italianos los trajes y las armas de los personajes y en que, además, en 1441 se prohibía la introducción en Venecia de pañuelos y tapices impresos y pintados, sin duda para librarse la reina del Adriático de la competencia que le pudiesen hacer otras naciones en una industria que tenía en estado muy floreciente. Sea cual fuere el lugar de origen del *tapiz de Sitten*, su importancia arqueológica é histórica no menguará en lo más mínimo.



Fig. 90.-Tejido de lino estampado, conocido por *tapiz de Sitten*; mediados del siglo XIV

Parece también que puede aceptarse como hecho comprobado el haber sido las comarcas del Rhin privilegiadas en este género de industria, de manera que en sus iglesias y conventos se ha encontrado mucho mayor número de ejemplares de los que han podido descubrirse en otras naciones. Los tejidos impresos siguieron en sus dibujos camino idéntico al de los tejidos con sedas de colores ó con seda y oro. Durante los períodos bizantino y románico fueron por los temas verdaderos *pallia rotata* ó *scutellata* (fig. 91). Quizás más que en los tejidos, en seda de diversos colores y oro, se descubre el talento de los maestros tejedores, ó tal vez de los maestros decoradores de los siglos XII al XV en los variados dibujos de las telas estampadas (figs. 92 á 94). En ellas no podían distraer la forma de un animal ó de una flor por me-

dio de pormenores de dintorno: debían presentar el contorno claro, preciso y significativo, como si dijéramos la silueta cabal del tema que reproducían en el tejido. Las telas estampadas de los siglos XII y XIII han de proclamarse como modelos en este particular. Hemos indicado que abundan en esta clase de tejidos los que tienen fondo azul con decoración de plata y fondo blanco ó ligeramente rosado con decoración de oro, y nuestras palabras las hacen buenas trozos que poseemos y la misma colección de Forrer, copiada, en sus más importantes ejemplares, en su referido libro. En carácter los tejidos azul y plata, *pallia rotata* ó *scutellata*, se adelantan á los demás, si bien éstos acaso aventajan á aquéllos en fantasía y elegancia.



Fig. 91. – Tejido de lino estampado, azul y plata, estilo de los *pallia rotata*, siglo XII: de la colección del Sr. Forrer, de Estrasburgo

El arte gótico las ha desplegado en las estampaciones pertenecientes á los siglos XIV y XV. En ellas se ven con frecuencia pájaros de diferentes castas diestramente combinados con ramaje, algo á la manera de las sederías de Luca en las propias épocas. Bichos quiméricos, dragones con largas patas y no menos extensas alas, serpientes enroscadas, facilitáronles también ocasión para hacer alarde de su lápiz fácil, de la espontaneidad que tanto asombro produce en las obras más capitales de las últimas centurias de la Edad media, bien se trate de gárgolas en las cubiertas de catedrales y conventos, ó de frisos y capiteles en los edificios de la misma índole, ora de los temas con que aparecen embellecidas y ennoblecidas arquetas labradas en materias de valor escasísimo, ó en el remate de un báculo abacial ó episcopal, ó en otra multitud de aplicaciones, todas á cual más original y más genuinamente artística. Con la serpiente enlazándose con ramas de un árbol cualquiera, hicieron los estampadores medievales una tela en donde la pobreza del tejido desaparece casi ó por lo menos se oculta en gran parte debajo de aquellas cláusulas decorativas, ejecutadas en oro sobre fondo rosa ó blanco. El arte de poner color sobre color, en la materia de que tratamos, merece igualmente caluroso elogio, puesto que los maestros tejedores, que tales eran los que fabricaban telas estampadas, con grande economía de medios obtuvieron resultados prodigiosos. Semeja cosa imposible que se presente rico y elegante un tejido estampado sencillamente en negro, sobre fondo rosado, y en algunas ocasiones sobre fina muselina, del todo lisa ó más comúnmente listada, de lo cual existen ejemplares en museos y en colecciones privadas. Toques rojos, como las lenguas de de-



Fig. 92.-Tejido de lino estampado, azul y plata, siglo XII-XIII; de la colección del autor

terminados animales, servíanles para realizar el efecto de la cláusula decorativa. Ya sobre hilo, ya sobre lana y seda, osténtanse gallardos los pavos reales, los cuervos y los corzos, y acaso más que ningún otro animal las gacelas, predilectas de los dibujantes medievales, así cristianos como árabes, sin duda por la esbeltez de sus formas y lo fino de sus lineamientos. Es indisputable que en el Oriente se labraron también telas estampadas, y es un hecho cierto que en el Occidente se usaron algunas con decorado arábigo, en hojas y en entrelazos y hasta con inscripciones, que lo son en realidad y que están puestas correctamente ó que no pasan de ser imitaciones ornamentales de los caracteres empleados por los secuaces del Islam en su escritura. Por la pragmática suntuaria del rey D. Jaime I de Aragón habrán visto nuestros lectores que las telas estampadas, *incisas* ó grabadas, se tenían por artículo de lujo, lo cual confirma el dictamen de algún inteligente arqueólogo respecto de determinados tejidos de la especialidad que es asunto de estos párrafos.



Fig. 93. – Tejido de hilo estampado, azul y plata, siglo XIII-XIV, probablemente de fabricación rhenana; de la colección del autor

El sabio profesor Karabaceck afirma que el ciclatón ó iskalatón era una estofa azul con figuras de oro estampadas, y que esto significan las radicales que forman aquel nombre, nueva opinión añadida á las muchas que se han emitido sobre la estofa con que se engalanaba Mio Cid el Campeador, según lo reza su Poema, conforme lo hemos visto. En los siglos XIV y XV alcanzó el máximo punto de perfección en el estampado y de variedad en los dibujos esta rama del arte textil, que no habrá dejado de atraer la atención de nuestros leyentes. En los principios del XVI reproducíanse asimismo en las estofas impresas los motivos ornamentales de los terciopelos, de los brocados y de los brocateles. La industria de la estampación sobre seda y lino vino á ser una auxiliar del grabado, pues reproducía estampas devotas, originales de los grabadores de la época. Ya entrado el siglo décimosexto ni siquiera se usaban aquellos tejidos para los forros de casullas, dalmáticas y capas pluviales, conforme se había hecho en plena Edad media. Decayeron rápidamente y arrastraron vida casi raquítica hasta que les hizo entrar en una nueva faz el estampado sobre algodón.



Fig. 94.-Tejido de lino estampado, rosado y oro, principios del XIV; de la colección del autor

X

El terciopelo. – Los que se tejieron en Occidente. – Terciopelos orientales. – Terciopelos de Génova y de Toledo. – El brocado. – Brocados de Venecia. – El brocado en España. – Brocado de tres altos. – Paños de oro y frisados. – El pluvial de los Reyes Católicos. – Los «Fratres Humiliantes.» – El brocatel y el damasco.

Es opinión muy extendida ser el terciopelo tejido de invención casi novísima. No ocurre así, antes al contrario, en el corazón de la Edad media encontramos usado el terciopelo, lo propio para colgaduras, adorno de paramentos y gala de las camas, como para las vestimentas de lujo, sobre todo las que se sacaban en los días en que repicaban gordo. Viollet-le-Duc lo afirma por lo que toca á los caballeros franceses de los siglos XIII y XIV, gentes vanidosas por lo general y amigas de presentarse con la ostentación que demandaba á su juicio la posición elevada que tenían. De nuestra España lo proclaman, entre otros textos, las *Ordenaciones de la casa real de Aragón* que publicó en 1343 el rey D. Pedro IV, donde se lee: *Ordonam encara que de sis en sis anys, en la festa de Nativitat de Nostre Senyor, sia apparellat, e fet novellament hun lit de drap d'aur, e de vellut e d'altres draps de seda junts ab cobertor, lo qual en la cambra hon nos devem dormir, sia apparellat.* Inútil sería acumular textos acerca del particular, que nada añadirían á la elocuencia con que nos habla el texto copiado de las *Ordenaciones* de D. Pedro IV. A principios del siglo XIV este monarca disponía como cosa corriente que se arreglase cada seis años una cama de paño de oro y de terciopelo. Es muy probable que las dos estofas se combinasen para mayor bizarría, y que gracias al contraste con el color generalmente oscuro del terciopelo liso, cobrase mayor realce el labrado de los paños de oro empleados para fines suntuarios.

Contados serán, no obstante, los ejemplares de terciopelos del siglo XIII que hayan llegado hasta los actuales tiempos, y por nuestra parte no conocemos ninguno. Los que se han querido dar por tales no lo son, sino del siglo XIV y aun muy entrado éste y acaso de los comienzos del XV. Suelen distinguirse estos tejidos por el empleo del oro en el terciopelo, que es además labrado, de colores verde, azul ó carmesí (fig. 95). Hállase puesto el oro en tiras diagonales, con un dibujo muchas veces que trae á la memoria los tejidos del Oriente, de donde la dificultad de clasificar con seguridad los terciopelos á que nos referimos. El Oriente brilló en el siglo XV y en el inmediato XVI por sus magníficos terciopelos, siendo Persia una de las naciones que sobresalieron en este concepto. Los terciopelos orientales, con oro ó sin él, ofrecen dibujos más espléndidos y más vistosos que los empleados en los velludos de Occidente. La hoja de palma abierta, formando á modo de abanico, que sale por entonaciones claras sobre fondo



Fig. 95. – Terciopelo con oro, fines del siglo XIV ó comienzos del XV; de la colección del autor

rojo ó carmesí (fig. 96), con habilísimos toques de oro, es el elemento decorativo que caracteriza aquellos tejidos, muchos de una suntuosidad que enamora, sin que en ningún punto se presente chillón el color, ni exagerado el dibujo. No sabemos que los terciopelos persas genuinos se empleasen en los ornamentos de la Iglesia cristiana, pero sí tuvieron este destino otras telas de la misma clase resueltamente orientales y venidas probablemente de aquellas regiones. ¿Hiciéronse también por acá terciopelos en los que se imitaron más ó menos marcadamente los temas persas y arábigos? Así lo creemos ante el hecho de que á veces el tema dorado apareciese por encima de un terciopelo labrado en el que predominaban los temas ojivales, las combinaciones de la ojiva que en los últimos siglos medievales pusieron en los terciopelos los tejedores de Génova, de Venecia y de nuestra imperial Toledo. Más tarde, es decir, ya en el siglo XV, desmenúzanse los motivos tejidos por medio del hililllo de oro y se ponen á modo de motitas, de dimensiones más ó menos grandes, en terciopelos verdes, morados, etc., para emplearlos en ornamentos sagrados de toda especie. Debe advertirse que no fué el terciopelo monócromo siempre, antes también polícromo, como lo hemos indicado anteriormente, con dos y tres colores (fig. 97) y con el aditamento del motivo en oro. Una antigua capa pluvial perteneciente á una parroquia de la comarca pirenaica catalano-aragonesa se confeccionó con un precioso terciopelo labrado de tres colores y oro, dibujado con grandísima maestría, con resabios orientales, mas al propio tiempo con carácter que permite clasificarlo entre los tejidos del Occidente. No entendemos, empero, que esta estofa sea de producción española, sino de origen italiano, probablemente veneciana, á juzgar por ciertos rasgos del dibujo.



Fig. 96. – Terciopelo oriental, probablemente persa; siglo XV

Así Génova, como Venecia y nuestra Toledo, se hicieron famosas en pleno siglo XV por una especialidad de terciopelos que en regio aspecto y en riqueza real se adelantan á todos los tejidos conocidos durante la Edad media y el Renacimiento. Aludimos á los espléndidos terciopelos encarnados, azules, morados y amarillentos, con la piña ó el fruto del granado, dominando en el dibujo, combinados con arte superlativo y encuadrados por zonas regulares á veces con rigurosa euritmia, y en otras con apariencia de mayor libertad en el dibujo, aunque en último resultado sujeto éste á rigurosos principios eurítmicos. Todo cuanto se diga respecto de la impresión de riqueza que producen estos terciopelos en las personas de regular gusto, no llegará á la realidad misma. El clausulado es grande y es grandioso, el oro se halla puesto con la más exquisita pericia, de modo que se acentúe en aquellos puntos en donde se concentra el interés



Fig. 97. – Terciopelo de España, probablemente de últimos del siglo XV ó principios del XVI; de la colección del autor

culminante de la cláusula ornamental. Estos ricos temas destácanse, conforme lo hemos dicho, sobre el fondo encarnado, azul ó del color que fuere, del terciopelo, el cual se presenta reposado, haciendo la estofa á propósito para los fines más levantados de la religión católica. En este género de terciopelos, como en los demás, hay clases distintas, y mientras unas están tejidas con relativa economía – relativa solamente, porque no permite otra cosa el género, – en otras desplegó el tejedor toda su habilidad y amontonó cuanta riqueza pudo encontrar á mano. En este caso los fondos de terciopelo aparecen finamente escarchados de oro, en forma de anillitas de incomparable finura, lo que ayuda poderosamente á la magnífica visualidad del tejido (fig. 98). En distintas iglesias de España existen ornamentos confeccionados con esta última clase de terciopelo, á la que pertenece igualmente la del soberbio terno, bordado por Antonio Sadurní, que posee la capilla de la Real Audiencia territorial de Cataluña. Tuvo Toledo, según lo hemos adelantado, telares célebres en la fabricación del terciopelo, los cuales si bien decayeron á fines del siglo XVII y más todavía en el XVIII, no dejaron con todo de sostener en buena parte su reputación hasta entrado el siglo en que vivimos. Este acabó con la industria sedera toledana, como con los restos que pudiesen quedar de la sevillana, y otro tanto decimos de la valenciana, que sacó modernamente cabeza con sus damascos.

Tuvo el siglo XV terciopelos, que se llaman góticos, más modestos que los anteriormente descritos. Con el tema de la ojiva se combina en ellos la piña ó una flor del estilo propio de la época, recortada en el terciopelo, de modo que el raso ó brocado liso, base del tejido, marcaba su dibujo (fig. 99). En esta suerte de terciopelos se encuentran igualmente combinaciones variadísimas, sobre un carácter idéntico. Por el mismo tiempo Génova se hacía celebérrima con sus terciopelos labrados de diversos colores, con dibujos menuditos por regla general, en los que se veían leones, ciervos, águilas y aguiluchos, escudos heráldicos, revueltos con hojarasca y arabescos. Coincidían tal vez con esta especie de terciopelos los que se labraban en España, con reminiscencias mudéjares y no pocos con estilo mudéjar caracterizado, los cuales fueron camino para llegar á los terciopelos de dos y de tres tonos, labrados asimismo. Los terciopelos españoles de que hablamos tuvieron doble aplicación. Sirvieron por un lado para goteras, colchas y sobrecielo de camas, para colgaduras y tapizado, y se emplearon al par en los jubones y calzas de los gentiles hombres y en los corpiños y sayas de las damas de más alta alcurnia y de mayores campanillas. El dibujo de este género de terciopelos se achica en algunos ejemplares, al punto de quedar reducido á la menor expresión (figs. 100-101).



Fig. 98. – Terciopelo labrado, carmesí y oro, de Venecia ó de Toledo, siglo XV; de la colección del autor

Génova y Venecia, más que Toledo y las ciudades españolas, tuvieron en el siglo XVI – y también en el inmediato XVII y en parte en el XVIII – el privilegio de las mencionadas estofas con grandes ramajes, labradas con perfección incomparable, sin oro que sepamos, únicamente con dos tonos de una misma tinta, ó con dos tintas diversas, amarillo sobre rojo y al revés, azul sobre amarillo y al revés, etc., etc., porque las combinaciones pueden hacerse y se hicieron en gran número (fig. 102). Presagian estos terciopelos el reinado del barroquismo, aun cuando en rigor no puedan apellidarse barrocos. Tienen, por otro lado, algo y aun mucho de los brocados venecianos, de procedencia oriental más ó menos clara, de los cuales hablaremos en breve. Aquellos fastuosos terciopelos venían indicadísimos para los señores que en Génova y en Venecia hacían alarde de su boato al comenzar el Renacimiento. Imponen las figuras de los patricios venecianos pintados por el Ticiano y el Veronés en sus deliciosos lienzos, con sus luengas y holgadas hopalandas, de terciopelo en no pocas ocasiones y de brocado en las restantes. De los cuadros de las escuelas italiana y española de últimos del siglo XV y principios del XVI pueden sacarse muchísimos dibujos, cuya exactitud histórica no cabe poner en duda, ya que los pintores los copiaron sobre las mismas vestimentas de sus coetáneos. Véase en fe de este aserto *La Coronación de la Virgen*, por fray Angélico de Fiesole, en el Museo del Louvre; la *Madona* de Carlos Crivelli, del Museo Lateranense; el retrato de dama de Piero della Francesca, en el Museo Poldi-Pezzoli de Milán; los pasos de la Vida del mártir San Esteban, de Juan de Juanes, en el Museo del Prado de Madrid, y otras varias obras pictóricas que podríamos citar á este mismo intento, como respecto de tejidos anteriores las tablas góticas de diversos países. Ya avanzando el siglo XVII Génova se dió á conocer por los terciopelos polícromos labrados, con muchas flores y muchas hojas, de entonación tranquila por lo general, mas no de aspecto que pueda competir en riqueza con los ejemplares tejidos en épocas anteriores.

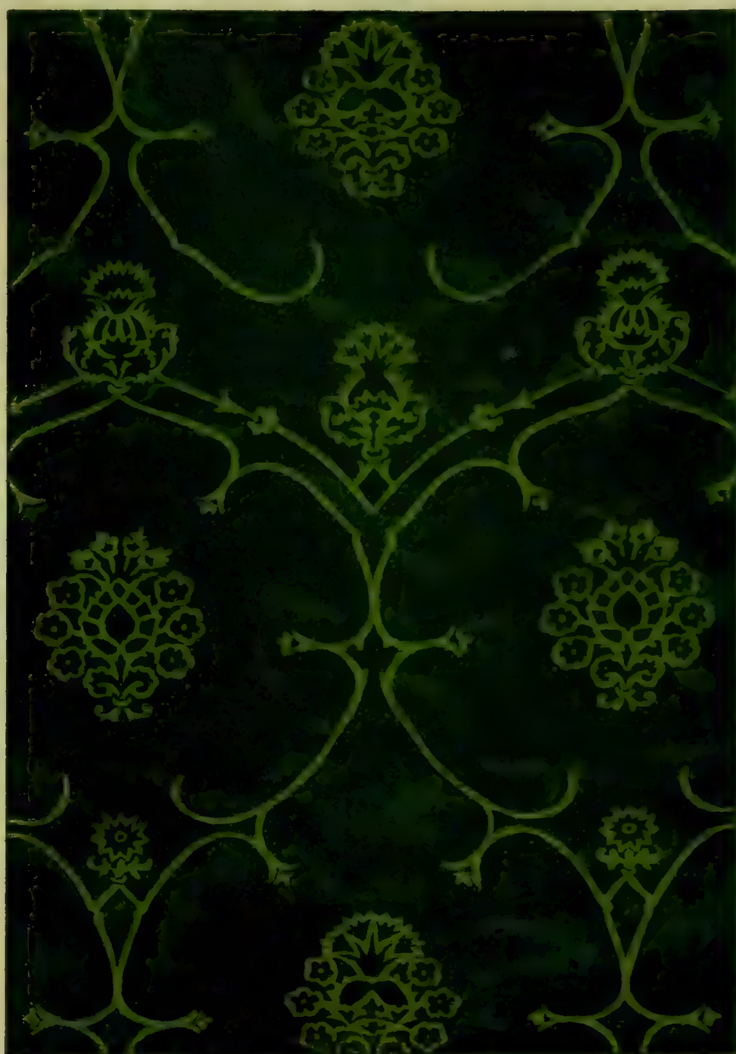


Fig. 99. – Terciopelo gótico labrado, sin oro, siglo XV; de la colección del autor



Fig. 100. - Terciopelo de Génova, siglo XV-XVI; de la colección del autor

Viene á cuento añadir ahora la definición que da la primera edición del *Diccionario de la Real Academia Española*, llamado «de autoridades,» de la voz *terciopelo*, lo cual dice ser «tela de seda velluda que porque regularmente

se hace de tres pelos se llamó así.» Cita en apoyo como autoridades, la Pragmática de tasas del año 1680, donde se lee: «Cada vara de *terciopelo* liso de Granada de colores, á cincuenta reales,» y al escritor Mármol, quien pone: «Sus vestidos son de *terciopelo*, damasco, raso ú tafetán.» Algunos arqueólogos suponen que el *xamed, samit* ó *samet* de la Edad media es el mismo terciopelo que después se fabricó en Europa y cuyo uso se extendió considerablemente por todos sus Estados. Disienten acerca del particular los sabios, y es cosa muy posible que el *samit* fuese una estofa de pelo alto, aterciopelada y por lo tanto parecidísima al verdadero terciopelo. Conforme lo hemos dicho repetidamente, es de temer que dificultades de esta clase queden sin solución, tras de las muchísimas investigaciones que se han hecho durante los últimos años en los viejos poemas, en los cronicones y crónicas, en ordenanzas ó inventarios y también en las leyes suntuarias. Adviértase que en los mismos tiempos en que privaba el terciopelo se tejía el *terciopelado*, que es «especie de texido como el terciopelo, que tiene el fondo de raso ó rizo,» según lo reza la edición del *Diccionario de la Lengua* antes citada, la cual pone, además, en corroboración los siguientes versos:

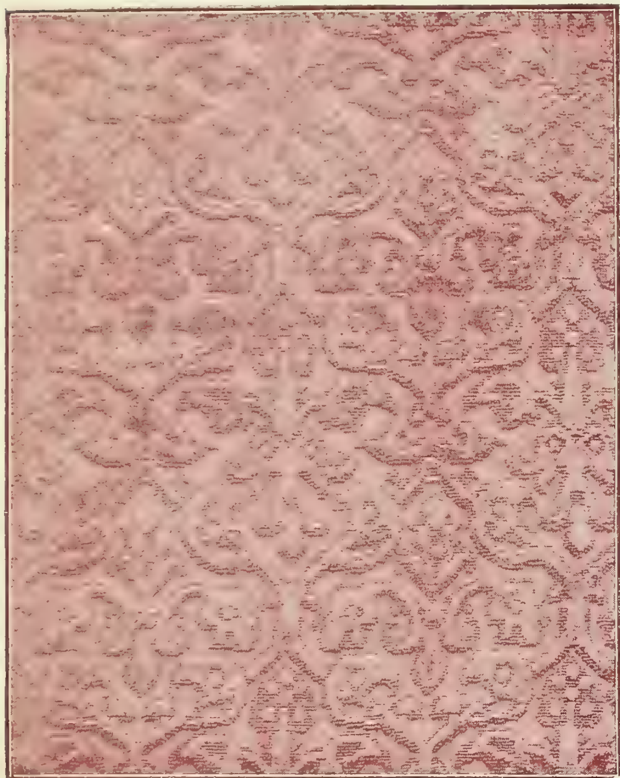


Fig. 101. – Terciopelo de Génova, siglo XV-XVI; de la colección del autor

Ya el *terciopelado* aprieta,
y el mercader intratable,
por si le pido fiado,
ha empezado á mesurarle.

Compartía el favor con el terciopelo en las propias centurias décimaquinta y décimasexta el *brocado*, cuyo nombre se encuentra repetidísimo en los escritores de entonces y en las leyes que se dictaron para contener el lujo. Copiemos del principio al fin lo que se lee en la primera edición del *Diccionario de la Real Academia Española*, porque todo es sustancioso.

«BROCADO. Tela texida con seda, oro ó plata, ó con uno y otro, de que hay varios géneros; y el de mayor precio y estimación es el que se llama de tres altos, porque sobre el fondo se realza el hilo de plata, oro ó seda escarchado ó brizcado en flores y dibujos. Llámase también *brocato* y tomó este nombre de las brocas con que están cogidos los hilos y torzales con que se fabrica. *Fr. Luis de León, La perfecta casada:* «Y ha de venir la tela de no sé donde, y el *brocado* de más altos, y el ámbar que bañe el guante.» – *Esteb fol.* 145: «Vi que sus templos competían con los de Roma, que sus calles aventajaban á las de Sevilla..., sus sedas á las de Génova, sus *brocados* y cristales á los de Venecia.»

«BROCADO. Se llama el guadamacil colorido de plata ú oro, por la semejanza con la tela así llamada. *Pragmática de tasas, año* 1680: «Un brocado de vara de largo y dos tercias de ancho, colorido de plata ú oro para un frontal, ó un dosel, diez reales.»

«BROCATO. Lo mismo que brocado. Algunos suelen usar de estas voces con distinción, llamando al tejido liso de seda, plata ú oro, Brocato; y el que tiene las flores de plata ú oro con el torzal ó hilo retorcido, brizcado y levantado, Brocado; pero en la realidad es distinción voluntaria. *Pragmática de tasas, año* 1680: «La vara de *brocatos* bordados de torzales, á quarenta y un reales.»

Brocado era, pues, el nombre propiamente español, *brocato* el nombre italianizado que se aplicaba en nuestra tierra al rico tejido de seda con plata ú oro, ó con ambos metales á la vez. Se conoce por el decir de los escritores castellanos del siglo XVI que el *brocado de tres altos*, ó dígase el que con los metales formaba á manera de tres planos, era el preferido por las gentes de pro y también por la Iglesia. En realidad

el brocado español de tres altos – y otro tanto decimos del que se labraba en Génova y en Venecia – era tela de gran suntuosidad, espléndida por el dibujo, en lo común grandioso y en punto á los brocados venecianos con vislumbres orientales, y magnífica por las materias empleadas en su fabricación, entre las cuales brillaban el oro y la plata, como queda manifestado (fig. 103). A cada paso se encuentran en los siglos XV, XVI y XVII testimonios que pregonan la importancia que se concedía al brocado, el cual á la vez que objeto de regias prohibiciones lo era de las invectivas más tremendas de los poetas satíricos y entre ellos el insigne D. Francisco de Quevedo y Villegas en su regocijada *Matraca de los paños y sedas.* En ella por lo que hace al brocado estampa lo siguiente:

De casa contra malicia,
muy preciado de tres altos,
dijo dos mil patochadas
bien colérico el brocado.
Yo que abrigo el sueño en oro,
en una cama de campo,
y colgadura enriquezco
á las paredes que tapo;
Yo que en una saya entera
de todo un tesoro cargo
las damas, y la hermosura
á pura riqueza canso;
¿Consiento que en mi presencia
estos pícaros del Rastro,
por meter su cucharada
osen levantar el bramo?

La voz de los poetas se había dejado oir antes entre los golillas. Creíase salvar á la nación, por aquellos tiempos, poniendo tasa en los vestidos de sus naturales, en las colgaduras de sus aposentos y en el decorado de sus camas. El brocado fué blanco de las iras de los gobernantes de entonces. Ya en Pragmática de 2 de septiembre de 1494 se prohibe la introducción de «paños ni piezas algunas de brocados, raso, ni de pelo, ni de oro, ni de plata, ni paños de oro tirado; ni ropas fechas de cosa de ello para vender, ni bordados de filo de oro e de plata, pública ni secretamente, ni por mar, ni por tierra.» Una tras otra fueron dictándose pragmáticas suntuarias durante los reinados de Carlos V, de los tres Felipes, de Carlos II y de los soberanos de la casa de Borbón, no más adelantados que sus antecesores en las doctrinas económicas. En casi todas asoman por un lado ó por otro el brocado ó el paño de oro ó el terciopelo, indicio claro de que se hallaban en predicamento estas estofas y de que las empleaban ó deseaban emplearlas para sus vestidos los personajes conspicuos de la época, como los títulos de Castilla, los hijosdalgo pudientes, los ginoveses y peruleros y también los magistrados, los letrados y los médicos que hacían figura entre sus coetáneos. Que las costumbres se pervirtieron mucho con la venida de los alemanes á España lo dicen, *némine discrepante*, cuantos escribieron en el siglo décimosexto, resollando algunos por la herida, conforme le ocurre al famoso médico de D. Felipe II, el licenciado Cabrera. El cual, *laudator temporis acti*, escribió en estos términos, comparando la juventud y las gentes de antes con las de los años en que daba á la prensa sus desahoguillos. «La juventud ocupada – dice – respetaba los ancianos, dignos mucho entonces de veneración, y sus advertencias: y las hijas asistían á la continua labor de sus ajuares para su dote, siendo su pureza, clausura y estimación, la mayor parte y más esencial, y diez menos el

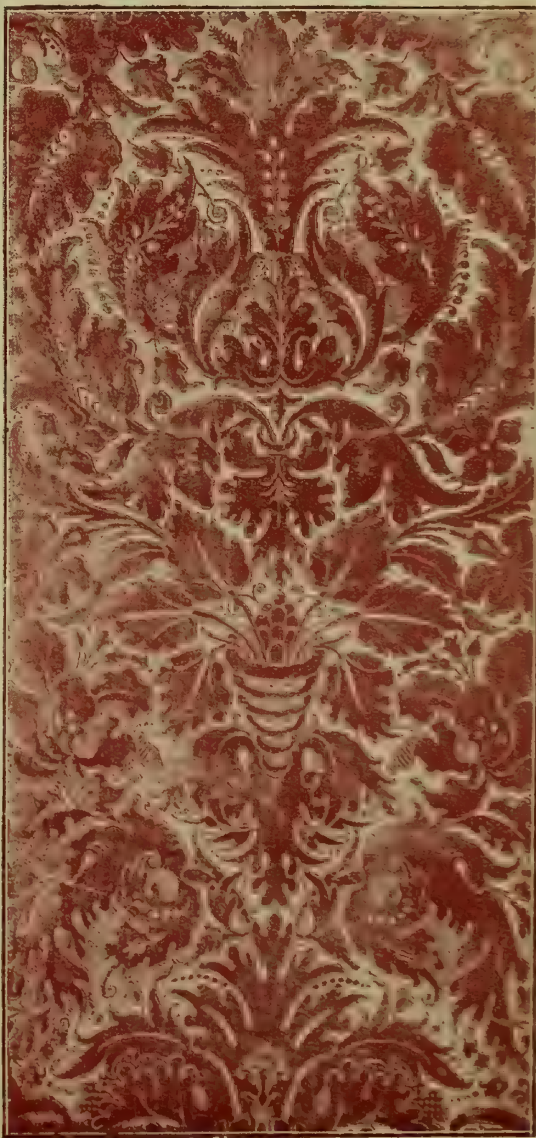


Fig. 102 – Terciopelo labrado, carmesí y amarillo, siglo XVII; de la colección del autor



Fig. 103. – Brocado veneciano con oro, siglo XVI; de la colección del autor

coto de la dote, que hoy en el tanto. El vestido en los varones era calzas justas, ó justillos, con rodilleras, ó folladillos, ó zahones más angostos que los valones que hoy se practican (con ellos se casó este príncipe en Salamanca). Los sayos largos de faldas, con sobrefaldillas, escarcela, capa larga con capilla, gorra de lana de Milán, ó terciopelo, muy plana, ó bonetes redondos, ó caperuzas de paño, collares de los camisones justos, sin lechuguillas, que entonces entraron las que llamaron marquesotas, como las barbas reformadas de los tudescos muy largas, usadas con la entrada á reinar del emperador Carlos V, que andaban antes rapados á la romana, como muestran los retratos del rey D. Fernando V. Las medias eran de carisea, estameña, paño, ligadas con atapiernas, ó senojiles, que los italianos dijeron ligagambas y hoy ligas; aunque ya usaba el rey de las de punto de aguja de seda, que le enviaba en presente y regalo, desde Toledo, la mujer de Gutierre López de Padilla, de quien ha poco hice mención. Vestían las mujeres ropas, y basquiñas de paño frisado (1) y grana; y si de terciopelo, servían en el matrimonio de abuela, hija y nieta: y en lugares bien populosos y hacendados, había en el palacio del ayuntamiento vestidos con que todos los vecinos recibían las bendiciones nupciales generalmente. Los mantos eran de paño velarte (2), contrai (3), sombreros sobrellos como oblea, de fieltro ó terciopelo, con borlas y cordones de seda. Los médicos traían gorras llanas, ó bonetes de quatro esquinas, y ropas talares, ó manteos, y lechuguillas, y los estudiantes particularmente.»

Lo que pasaba en España ocurría por idéntico modo en Francia, Italia y otros países. En una fiesta que dió en 1517 el condestable de Borbón, quinientos nobles se presentaron todos vestidos de terciopelo y brocado, y en 1576 las Cortes que se tuvieron en Blois prohibieron que los criados pudiesen presentarse con trajes de aquel tejido. En 1507, Juan Jacobo de Trivulcio, mariscal de Francia, dió á Luis XII en su casa de Milán una fiesta para la cual mandó disponer un salón de ciento veinte pasos de largo, cubierto con ter-

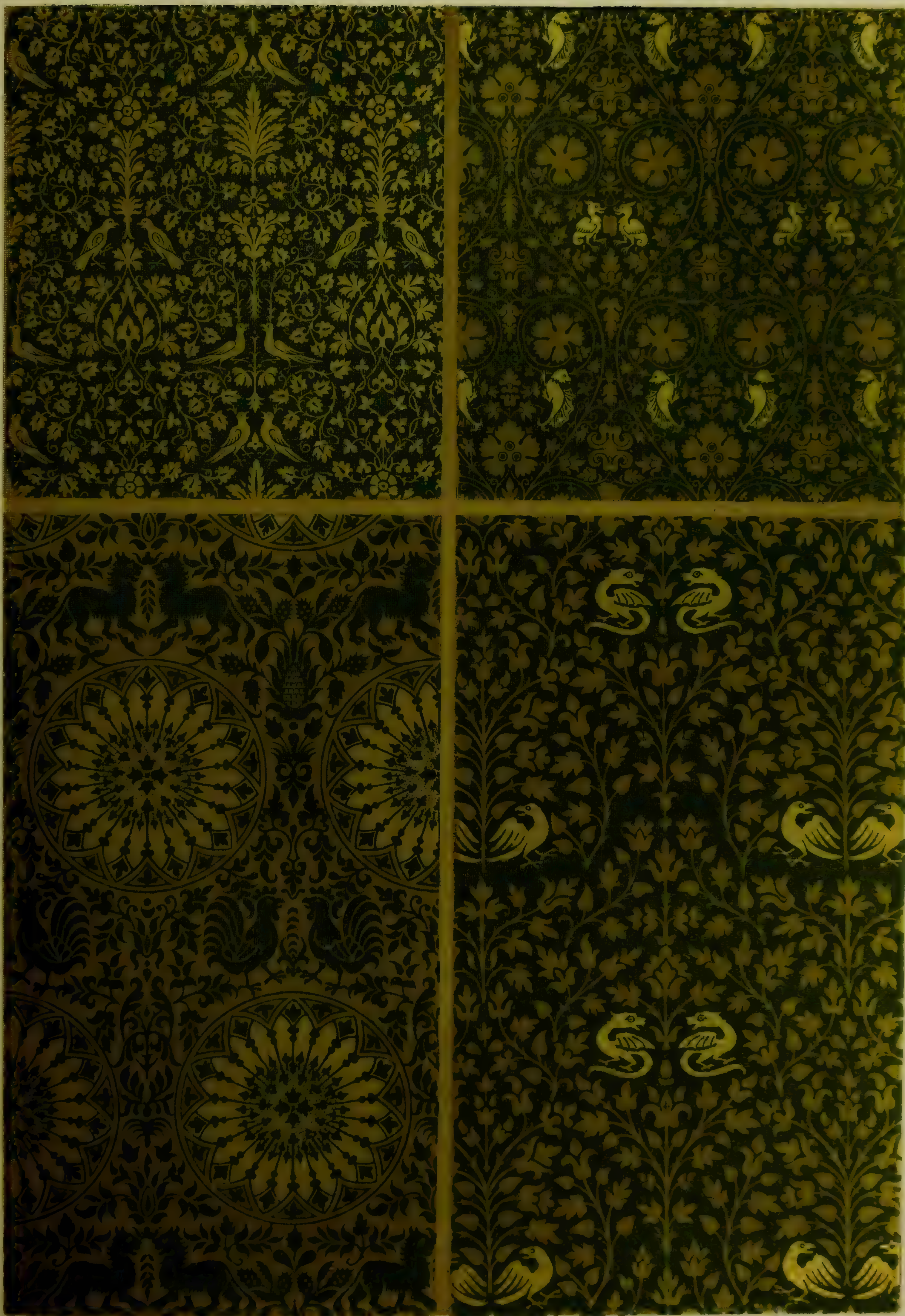


Fig. 104.–Brocado del reino de Aragón, siglo XV; de la colección del autor

(1) Llamado así porque se frisaba y levantaba el pelo, formando unas bolillas.

(2) Paño de capas infurtido, ó muy abatanado, de color de ala de cuervo.

(3) Especie de paño fino que se labraba en Courtray de Flandes, y por antonomasia en el lenguaje de la Germanía «paño fino.»



TEJIDO DE SEDA FLAMENCO DEL SIGLO XVI
(COPIA DE FORROS DE ORNAMENTOS ECLESIÁSTICOS AÚN CONSERVADOS)

ciopelo azul sembrado de flores de lis y estrellas de oro. Concurrieron á ella más de mil doscientas damas, todas vestidas de paño de oro ó de seda bordada, y las que fueron convidadas al banquete se sentaron en cojines cuadrados de paño de oro, brocado y terciopelo carmesí, preparados adrede para ellas en número de cuatrocientos ó quinientos. Los novelistas se hacen eco de lo mismo, y para ejemplo véase lo que dice el *Tirant lo blanch* en el capítulo LX del primer tomo:

«*Apres lo portá en altra tenda hon hi havía* IV *lits de camp molt singulars e molt bells...*» «*En cascun lit hi havía coçeres e matalass e los papallons eren de brocat vert, la forradura dins era de cetí carmesí, tots brodats dorfebrería ab molts batens que penjaven e com gens de vent feya tots se manejaven.*»



Fig. 105. – Paño de oro, labrado probablemente en Toledo, siglo XVI-XVII; de la colección del autor

El brocado vino á ser el heredero de los tejidos de oro medievales. Al desaparecer con los últimos años del siglo XV los leones y ciervos, entremetidos en la hojarasca, las águilas, los pavos reales, los cuervos dispuestos por manera parecida; al renunciar el artífice á los motivos de reducidas dimensiones sacados del blasón, y al emplear los cuarteles y armas nobiliarias por manera aun más aparatosa; al buscarse especialmente en los tejidos el lujo y el esplendor, antes que la riqueza de buena ley, como hicieron lo último en la Edad media reyes y nobleza, clero y pecheros; apareció el lujosísimo brocado (fig. 104), convertido en «pan de oro,» según locución vulgar, que dejaba embelesados á los inocentones ante el resplandor de los metales preciosos en el mismo empleados. Muy pronto los dibujos presentaron un clausulado mayor, en la parte ornamental, del que habían mostrado hasta entonces, ni siquiera en los tejidos más ricos y de más alto empleo. La pasmosa claridad en las líneas que ofrecían los tejidos historiados medievales, no se encontraba en los brocados, aun cuando éstos, mirados desde distinto punto de vista, fuesen repetidamente modelos de gallardía y de elegancia. Los temas aparecieron variadísimos, sin sujeción á formas que recordasen en ocasiones ni la flora ni la fauna; en otras la flor privaba en la decoración, sirviendo de pretexto al artífice para desarrollarla con verdadero instinto artístico, sobre todo cuando la acompañaba del follaje; y no faltaban ejemplares en los cuales se veían asimismo plumas ó cosa semejante á la manera arabesca. Hemos dicho que el clausulado de los brocados era muy extenso, y nuestra afirmación la hacen buena no pocos brocados venecianos, en los cuales el tema alcanza á metro y



Fig. 106. – Paño de seda frisado, siglo XVI

medio ó dos metros próximamente. Es lo cierto que los brocados venecianos, y en parte igualmente los genoveses, se adelantan á los que se fabricaron en nuestro país en Toledo, Sevilla y Valencia, en punto á la mayor esplendidez de su aspecto. Los nuestros, en sus mejores ejemplares, son ricos y tienen realeza, mas no sorprenden á quien los mira, al paso que los más famosos brocados de Venecia causan asombro y producen el efecto de que se vaciara en ellos todo el dinero de la gaveta. En todo el siglo XVI, los temas en medio de su exuberancia brillaban por la corrección del dibujo, de carácter oriental, á veces, en brocados venecianos, conforme lo hemos dicho y repetimos. El arte de los tejedores del Renacimiento al fabricar estos paños, no tanto se reveló en los dibujos, como en los colores. En esta parte se les deben á todos, españoles, venecianos, genoveses, franceses, etc., los más incondicionales elogios. ¡Qué prodigios de armonía realizaron! ¡Qué fondos tan bellos, azules, rosados, carminosos, blancos, que realzaban á maravilla las labores de oro y plata é igualmente las hechas en sedas de diversos colores! ¡Encanto son para la vista en estas deliciosas estofas! A ellas ha de aplicarse lo que pusimos respecto de los terciopelos, ó sea que en los cuadros de los pintores de los siglos XVI y XVII pueden encontrarse repetidamente telas de brocado, reproducidas con la fidelidad más asombrosa. Bien se tratase de vestidos hechos con ricas estofas tejidas, bien se hubiese empleado en ellos el bordado juntamente con el tejido, los que copiaron en sus portentosos retratos Sánchez Coello, Pantoja de la Cruz, Antonio Moro, Velázquez y Carreño han de aceptarse por modelos de exactitud histórica en esta importante parte del arte textil.



Fig. 107. – Tejido fabricado por los *Fratres Humiliantes*, siglo XVI; de la colección del autor

Enlázase con el brocado en las postrimerías de la Edad media y en el siglo XVI el *paño de oro* ó *drap d'or* de los franceses, ó sencillo, ó *frisado*, porque de ambos se trata en los viejos documentos. Háblase de él frecuentemente en los siglos medievales, empleándose para fines muy distintos. Llegóse al punto de levantar tiendas con esta estofa, como lo dice el campamento que en Francia recibió del tejido principalmente usado en él la denominación de *Camp du drap d'or*, en donde las tiendas mejores, dice el mariscal de Fleurange, eran de paño de oro frisado, por dentro y por fuera, lo propio que las cámaras, salas y galerías, y todo lleno de otros paños de oro liso y telas de oro y plata. «Pasando á los dibujos trazados en los paños de oro – expone M. Francisque Michel, quizás confundiendo bajo una misma rúbrica distintos tejidos, – debo hacer constar ante todo que no diferían de los que he señalado para épocas anteriores. Consistían siempre en leones, ó águilas de una ó dos cabezas, colocados entre círculos, teniendo á veces listas ó bandas, tejidas á modo de *trifoire*, bandas que en ciertos casos formaban por ellas solas la decoración de la estofa. Veíanse todavía pájaros, halcones, garzas reales, pavos reales y otros bichos, follajes, espigas, flores, rayos de sol, granos de oro, manzanas de oro, cabezas de aves igualmente de oro, cardo espinoso y otros temas de ornamentación, cuyos nombres no es fácil cosa explicar.» En el siglo XVI, las espléndidas estofas de que hablamos se habían convertido en tejidos mucho más suntuosos todavía, puesto que consistían en paños de oro frisado é historiado, de terciopelo ó con fondo terciopelado, en paños de oro ricos con fondo de oro, y de este fondo frisado con doble frisa, oro sobre oro con doble frisado, con fondo de oro al perfil y adamascados, rameados de rojo, verdes del todo, sembrados de llamas de oro, paños de oro frisado con fondo de plata, sin mentar la tela de oro que se usaba como forro en vestidos de gala. Los telares toledanos

fabricaron *paño de oro* magnífico (fig. 105), oro sobre plata y plata sobre oro, marcado el dintorno del dibujo por medio de seda carmesí, ó bien de oro frisado (fig. 106), teniendo en algunos de estos ejemplares la apariencia del brocado de tres altos. En el que sirvió para ornamentos sagrados de la catedral de Granada se tejieron los cuarteles del escudo de los Reyes Católicos, con toques de oro frisado para mayor galanura. Es imponderable la riqueza y aspecto regio de esta tela, de la que existía asimismo una capa pluvial en la abundante colección Spitzer. Cuando semejantes estofas se tejían en Toledo, dicho se está que debía hallarse pujante la industria sedera en España. Contra ella conspiraron de continuo los gobernantes con la publicación de sus pragmáticas suntuarias y con la prohibición de que se entrase en nuestra nación seda procedente del extranjero, cuando se recibía aquí mucha de Calabria y Nápoles y también de Calicut, Berbería, Turquía y de otras partes remotísimas. No hubo medio de hacer cesar esta prohibición, y cuando se solicitó así de las Cortes de Madrid en 1552, por los perjuicios que de ella dimanaban, se respondió que no convenía se hiciese novedad. A pesar de tales trabas impuestas á la industria sedera, siguió ésta prosperando, sobre todo durante los reinados de los Reyes Católicos y de Carlos V, de modo tal que, al decir de algunos historiadores, por los años de 1519 y 1520 se contaban en Sevilla diez y seis mil telares, guarismo probablemente exagerado, como así lo manifiestan D. Antonio Ponz en su *Viaje de España* y don Martín de Ulloa en un *Discurso sobre las fábricas de seda de Sevilla*, pero que de todos modos no deja de dar idea de la importancia que tenía en el primer tercio del siglo XVI la industria de la seda en España.



Fig. 108. – Casulla llamada de los Reyes Católicos, en Granada, últimos del siglo XV ó principios del XVI

Aquí, como en Italia y Francia, como en otros países, tuvo el brocado un competidor poderoso en el *brocatel*, el que siendo menos abundante en seda, no dejaba de ofrecer aspecto de riqueza y costaba mucho menos por vara que la anterior tela. *Brocatel*, reza la propia edición del *Diccionario de la Academia*, antes citada, es: «cierto género de texido de hierba ó cáñamo y seda, á modo de brocato ó damasco, de que se suelen hacer colgaduras para el adorno de las iglesias, salas, camas y otras cosas.» *Recop., lib.* 7, *tít.* 12: «Permitimos que puedan tener las colgaduras de damascos, terciopelos lisos, *brocateles*, tafetanes, como sean obrados en estos reinos.» *Pragmática de tasas, año* 1680: «Cada vara de *brocatel* de Granada de dos colores á veintidós reales.» *Antonio Agustín, Dialog. fol.* 84: «La toga picta era de oro y seda, como brocado ó *brocatel*.» Así, pues, el lino ó hilo entraba por gran cantidad en el *brocatel*, formando la urdimbre y siendo de seda la trama. Usábase la seda con tal arte en este tejido, que con frecuencia quedase disimulada ú oculta la base del hilo ó cáñamo. En lo demás prestábase el brocatel para toda suerte de combinaciones en el dibujo, habiéndolos que enamoran por la corrección del tema, por su fácil desarrollo y por la brillantez del conjunto. Acaso en los brocateles y en los damascos – de que hablaremos pronto – se veían más todavía que en el brocado las condiciones típicas de los tejidos españoles, en punto á los temas que en ellos se encuentran desarrollados. Paso para el *brocatel* propiamente tal fueron los tejidos de lana y seda que á fines de la Edad media se obraron en Italia, singularmente aquellos que hicieron los llamados *Fratres Humiliantes*, de dibujo menudísimo y



Fig. 109. – Brocatel con la piña, siglo XVI; de la colección del autor

muy airoso (fig. 107), modelos dignos de ser estudiados por los industriales de hogaño para aplicarlos á estofas tejidas ó estampadas del vestido femenino y del vestido de los niños. En otros ejemplares de lana y seda, de hilo y seda ó sólo de lana, es el dibujo mayor, mas no por esto se acerca al vuelo que tiene en las estofas del Renacimiento. Esta suerte de tejidos mixtos, unas veces con halcones y águilas, otras con flores y rameado solamente, debieron ser telas relativamente baratas á propósito para el traje de gentes que, sin ser pobres, no tuvieran caudal muy sobrado. Los tipos medievales persistieron por largo tiempo en los brocateles, como también en los damascos.

Promediaba el siglo XV cuando aparecían en brocateles y damascos las combinaciones de ramas enlazadas formando ojiva, con terminación de corona marquesil ó de príncipe en determinados casos. Venía directamente del siglo anterior la rama con hojas á modo de crestería, dibujo que todavía llaman «gótico» los inteligentes en España y en Italia. Presentaban estos brocateles y damascos bellísimo aspecto, así en los tejidos monócromos, con el solo efecto del adamascado, ó sea del brillante sobre el mate ó al revés, como en los tejidos polícromos de dos ó más entonaciones, por lo común de dos en los brocateles. El tema de la corona y de los escudos heráldicos, como en la casulla de los Reyes Católicos (fig. 108), les imprimía magnificencia. Casi conjuntamente aparecieron los motivos de la piña y de la granada (fig. 109), este último relacionado por algunos arqueólogos é historiadores con la conquista por los Reyes Católicos de la ciudad último baluarte de la morisma. Es también lindísima la impresión que producen los brocateles y damascos con los expresados temas de la piña y de la granada, los cuales se prolongan hasta bien entrado el siglo XVI, en que ya asoman aquí, y de mucho antes habían aparecido en Italia y Francia, los brocateles y damascos, cuyo dibujo entra decididamente en el estilo del Renacimiento. Entonces se ven en el centro de la cláusula ornamental ó en sitio principal de la misma los jarrones de variadas formas, de los cuales salen flores, trazado todo con más ó menos rigurosa sujeción á los verdaderos principios decorativos, mas siempre con peregrino garbo y con una espontaneidad de lápiz que encantan. Los jarrones con las flores llenan los espacios que dejan grandes combinaciones con ramajes, también muy vistosas y pomposas, menos correctas en las líneas á medida que se deja sentir la influencia del barroquismo



Fig. 110.-Damasco, á tiras de distinto color, con el águila de dos cabezas

y del berninismo. Al siglo XVI igualmente pertenecen los brocateles y damascos con el águila de dos cabezas, sin duda directa ó indirectamente ligadas con la casa de Austria. Tal vez algunas de esas telas no tuvieron aplicación con sentido propiamente heráldico, pero de todos modos aquel emblema hubo de llevar por objeto recordar la casa ilustre que tanta significación tenía entonces en España y en Alemania. A nuestro entender algunos de los brocateles y damascos con el águila de dos cabezas, que hemos tenido ocasión de ver y de algunos de los cuales poseemos trozos en nuestra colección (fig. 110), fueron tejidos ó muy adelantado el siglo XVI ó en los comienzos del XVII. Así nos lo dice un hermoso damasco tejido á doble faja, encarnada oscura una de ellas y la otra amarilla, y por encima el dibujo en un tono asalmonado que sale por claro sobre la faja encarnada y por oscuro sobre la faja amarilla. Salón tapizado con semejante damasco, con arrimadero de nogal, sillas y cama de lo mismo, ésta á su vez con goteras, colgaduras y cubierta del propio damasco, techo en artesonado de nogal igualmente, en las paredes cuadros devotos de los pintores del tiempo de los Felipes, debía poderse presentar como modelo de estancia señoril, alhajada con riqueza, sin exageración chillona en ningún punto, y apropiada al carácter grave y reposado que la opinión general atribuía á los hidalgos españoles en la época á que nos referimos.

No pueden calificarse de brocateles, aun cuando estén fabricados con hilo y seda, ciertos tejidos de menor consistencia que aquéllos, delgados en determinados casos como algunos damascos. Abundan poco relativamente, y por esta razón son más de notar los ejemplares que han llegado hasta nuestros días. En el Museo de South Kensington hállase un trozo de tejido de hilo, tinto de azul, con dibujos en oro de Chipre, consistentes en óvalos circunscritos, rodeados por flores de seis pétalos; y otro fragmento, también de hilo azul con dibujo en seda amarilla, formado por arcuaciones, loros y cuervos pareados alternando con pámpanos y un tema, que semeja una M, en hilo de oro. Algún tejido de esta especie podría sin dificultad ser puesto entre los *mudéjares*, de los que trataremos especialmente en el capítulo inmediato, por ser ya sobrada la extensión que éste ha tomado.

XI

TEJIDOS DE SEDA MUDÉJARES. – VARIEDAD EN LOS TEMAS. – TEJIDOS DE LANA. – TERCIOPELO DE LANA. – TEMAS HERÁLDICOS: EL ESCUDO DE LOS REYES CATÓLICOS; EL DE LA CASA DE FRANCIA. – TEJIDOS DE HILO. – TOALLAS Y MANTELES CON ORLAS HISTORIADAS.

Como es bien sabido, tras de la caída de Granada en 1492, último baluarte en España de los moros, muchos de éstos se quedaron en la península, bajo el seguro de las capitulaciones, hasta su expulsión del reino. Nadie ignora tampoco que los artífices y artistas moriscos en el siglo XVI continuaron dedicándose á las artes y oficios en que se ocupaban, si bien sintiendo claramente más de lo que hasta entonces habían sentido la influencia del elemento cristiano. De esta situación provino el arte que se llama *mudéjar*, en el cual las líneas arquitectónicas y la ornamentación árabe se combinan con manifestaciones de completo carácter cristiano, españolas del todo, como procedentes directamente de los que tras una epopeya de ocho siglos, acabaron por vencer y sojuzgar á la invasora morisma. El Alcázar y la Casa de Pilatos de Sevilla, aparte de otros edificios, son en la arquitectura ejemplares preciosísimos de aquel estilo y asunto de admiración en todos tiempos por parte de los artistas y de los amantes de las artes. En las salas y tarbeas de aquellos palacios la ornamentación arabesca preside como soberana, mas al par se advierten, mezclados con ella, los signos claros de la dominación española, ora en inscripciones puestas en caracteres góticos, como la que corona el imafronte del Alcázar, ora en escudos nobiliarios de los reinos de España y de las primeras familias de su aristocracia, cuando no en emblemas, monogramas y sentencias de evidente carácter cristiano. De esta suerte de amalgama resulta una fusión cabal que produce un estilo brillante en el conjunto, armonioso en todas sus partes y abundante en bellezas y en primores, así en nuestra tierra como en el reino de Sicilia (fig. 111).



Fig. 111. – Tejido de seda arábigo-cristiano, de Palermo, en el Museo de South Kensington; siglo XIV

Sintió esta influencia, según es de suponer, el arte textil como todos los demás que practicaban los moros en España. De ahí la existencia de tejidos que se denominan *mudéjares* por creerse obra de tejedores moriscos, después de la caída de la dominación nazrita. Téngase en cuenta, según lo hemos manifestado en otros párrafos de este mismo trabajo, que aun después de aquella fecha los telares granadinos siguieron fabricando algunas estofas con dibujos propiamente árabes ó dígase hispano-moriscos, conforme á la denominación aceptada por distintos museos, y entre ellos el de South Kensington en el Catálogo descriptivo de la sección de tejidos, bordados y tapices del mismo, redactado por Mr. Daniel Rock, publicado en 1870. Esta circunstancia dificulta á veces el señalamiento de época para determinados tejidos, ocurriendo en ciertos casos que mientras un arqueólogo perito en la materia los coloca en



Fig. 112. – Casulla de tejido de seda, mudéjar, últimos del siglo XV ó principios del XVI; de la colección del autor

el siglo XIV, otro ú otros, entendidos igualmente, los den por obra de los comienzos del siglo XVI. Esta dificultad, empero, no existe de igual modo en los tejidos mudéjares, aun cuando abarque esta producción especialísima largo período de tiempo, porque del carácter de sus dibujos y de la propia calidad del tejido se puede sacar con bastante fundamento la edad del ejemplar que se tiene á la vista. Antes nos hemos referido á los moriscos que se quedaron en España bajo el seguro de las capitulaciones hechas en Granada; mas no es asunto de olvidar que en los otros reinos dominados por la morisma, durante tiempo más ó menos largo, la fecha de la reconquista ha de retrotraerse á plazo mucho más lejano que el del destronamiento de Abu-Abdil. Cabe, pues, que en Sevilla, en Almería y Murcia – y añadiremos también en Aragón y Valencia – tejieran los moriscos telas mudéjares en plena dominación cristiana, con gran anterioridad á los últimos años del siglo XVI ó á los principios del XVII, en que lo verificaron bajo idénticas condiciones los tejedores granadinos.

En los tejidos mudéjares se notan los mismos colores predominantes en los hispano-arábigos. En ellos aparecen los mismos fondos de rojo carminoso, de azul oscuro ó de verde tirando á azulado, con dibujo amarillo, azul, verde ó rojo igualmente, según fuere la tinta del fondo, y con toques de blanco en cantidad muy regular. En reproducciones, que hemos visto, de tejidos mudéjares se omitió el color blanco porque en realidad no existía en el fragmento que el artista tuvo ante sus ojos. Y es que la seda blanca – ignoramos por qué causa – desaparece antes que ninguna otra en los tejidos hispano-arábigos y mudéjares, de donde el que la gran mayoría de ejemplares de esta especie se presenten sin el color blanco, ó sólo con ligeros vestigios del mismo. El efecto de las estofas con esta tinta luminosa debía acrecentarse mucho, sobre el que ofrecen hoy día después de haber desaparecido. Esta observación han de tenerla muy en cuenta los aficionados á coleccionar tejidos, siendo cosa de añadir que otro tanto pasa con los tejidos labrados en Italia durante los siglos XV y XVI, en los cuales apenas queda rastro del blanco, muchas veces, en las figuras del Niño Dios, en los rostros y manos de la Virgen y de los ángeles y en no pocas partes de la ornamentación de estos ejemplares del arte textil en la península italiana. Excusado parecerá decir que las líneas capitales de los dibujos en las estofas mudéjares tienen



Fig. 113. – Tejido de seda, mudéjar, siglo XV: de la colección del autor

aire resueltamente arábigo, así en la combinación de motivos, como en el juego de curvas que recuerdan en seguida los alicatados de la Alhambra, del cuarto real de Santo Domingo, del Generalife, del Alcázar, etc., etc., es decir, de los edificios decorados por los moros españoles. Tipo curioso de esta clase de tejidos es la casulla que poseemos (fig. 112), con dibujo reproducido, con pequeñas variantes en los colores y en las líneas, repetidas veces, á juzgar por los fragmentos que hemos podido examinar y por alguno de ellos que también figura en nuestra colección. Con dibujo muy semejante, si bien con clausulado mayor, se tejieron igualmente estofas mudéjares, que debieron presentar aspecto decorativo muy marcado, con ribetes de grandiosidad.



Fig. 114. – Tejido de seda con leones pareados, de reminiscencia mudéjar, fines del siglo XV ó principios del XVI; de la colección del autor

Palmas al modo arábigo y leones coronados se encuentran en un ejemplar de sedería del estilo que estamos examinando, el cual puede verse en la colección de los fabricantes lioneses MM. Tassinari y Chatel, en el Museo Artístico Industrial de Roma y asimismo entre los trozos que hemos logrado reunir. Cobijados por las palmas se encuentran en esta tela de sirgo los leones en seda amarilla, pareados y con sendas coronas, todo de un carácter arábigo, hasta cierto punto arcaico, con relación á la manera como se dibujaba en los albores del Renacimiento. Entre los leones aparece una suerte de árbol, lo cual podría hacer creer á primera vista que se trata del *hom* ú *homa* persa, y por lo tanto de un tejido que tuviese esta procedencia. No lo juzgamos así, antes la creemos de origen español, probablemente tejida en Almería ó Murcia, si no en el siglo XIV, como suponen algunos de los poseedores de este curiosísimo ejemplar, por lo menos en los principios de la décimaquinta centuria, como creemos nosotros. Hemos visto este dibujo con dos combinaciones distintas de color y con cambios en el dibujo, aunque casi insignificantes. Ejemplares hay que tienen el fondo rojo con las palmas verdes, mientras otros lo tienen verde con las palmas encarnadas. A esta última clase pertenece la casulla que guarda el señor conde de Perelada en su magnífico castillo del propio nombre, y de la misma clase era otra casulla que poseía cierta catedral de España, y que fué teñida de negro por considerarse erradamente que con los bichos característicos de su dibujo, no era posible emplearla en los actos litúrgicos de la Iglesia católica. El fondo encarnado es más común que el fondo verde: de ambos tipos poseemos trozos de diversas dimensiones. Sin disputa, la estofa mudéjar de que hablamos ha de colocarse entre las más típicas é interesantes en su género. Perdiendo en parte su filiación arabesca en el conjunto, si bien conservándola en no pocos detalles, el tema en cuestión fué modificándose y acercándose á las estofas floreadas del Renacimiento, conforme se ve en el ejemplar que tiene en su decorado ramaje con hojas rojas en fondo verde, con toques de color, en gran parte borrados ó borrosos y con palomas blancas, estofa igualmente empleada, según nuestras

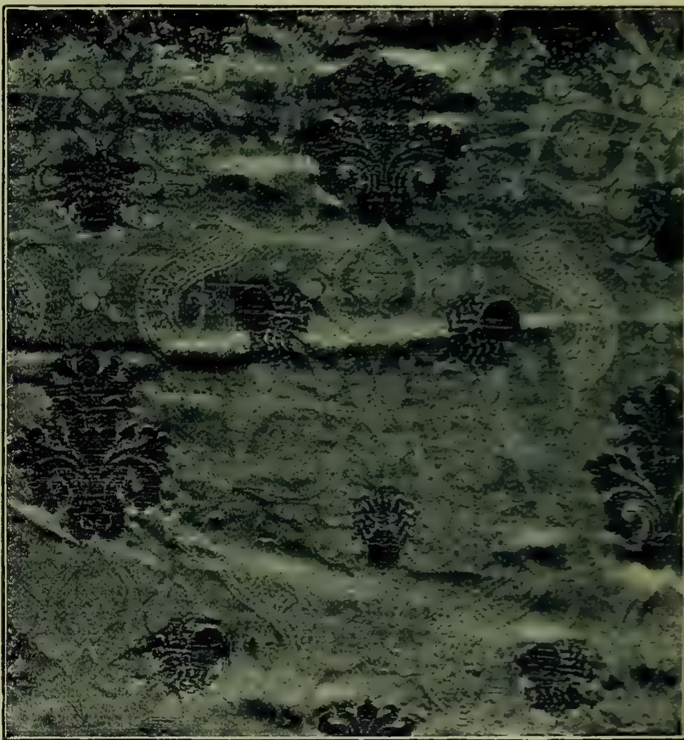


TEJIDO HISPANO MUDÉJAR EN SEDA.—TEJIDO ESPAÑOL EN SEDA, CON CARÁCTER ARÁBIGO (SIGLO XV)

(DE LA COLECCIÓN DEL SEÑOR MIQUEL Y BADIA)

averiguaciones, en ornamentos sagrados (fig. 113). Al verla, á pesar de lo que hemos dicho respecto de los cambios en su dibujo sobre los dibujos mudéjares, se viene en seguida á la imaginación del que la contempla la memoria de los elementos genuinos del arte arábigo, prueba cierta de ser debida á influencias de esta suerte la fabricación del expresado tejido. Por esta razón lo ponemos entre los mudéjares, como todos los semejantes á él que puedan encontrarse.

Aire mudéjar hallamos igualmente, según nuestro leal saber y entender, en otras telas decoradas con palmas y leones, ó con hojarasca al modo arabesco, como verbigracia la que muestra leones, como fronteros y pareados, en medio de una rama ó arbolillo, formando todo una combinación en losange (fig. 114). Prueba cierta de que esta estofa se fabricó para emplearla en actos del catolicismo, la vemos nosotros en el hecho de que existan ejemplares de ella con fondo encarnado, verde y morado, colores litúrgicos los tres, conforme no ignoran nuestros lectores. En cada una de ellas los arbolillos ó ramas y los leones son de color amarillo, indicio también hasta cierto punto de ser debidas á tejedores moros, ya que fué afición decidida de esta raza sacar por amarillo los temas capitales de sus tejidos, así de los ejecutados en los días de la dominación árabe, como de los que se tejieron bajo el gobierno de los españoles, después de reconquistados los reinos formados por el desmembramiento del gran califato de los Hixem y de los Abderahmanes.


Fig. 115. – Tejido mudéjar, blanco, con inscripción árabe, principios del siglo XV; de la colección del autor

La influencia cristiana se hace más y más visible á medida que adquieren raíces las ideas sostenidas por el Renacimiento y que las sienten con mayor fuerza los artífices moros. Entonces nos encontramos con temas que allá se van con los usados en Luca ó Florencia, mas con signos árabes que no dejan poner en duda la intervención en ellos de algún individuo de esta raza. Procedentes de ornamentos sagrados son indudablemente dos trozos muzárabes, que poseemos, uno de ellos damasco blanco con elegante dibujo de la propia entonación, formando parte del mismo un motivo á manera de filactería, con leyenda árabe de clara lectura, y en oro de Chipre arañas y florones á modo de soles, todo finamente concebido y delicadamente ejecutado (fig. 115); y el segundo con fondo violáceo, pájaros, también en oro de Chipre, que han tomado un tinte negruzco, y otros pájaros, jarrones y hojarasca ejecutados con sedas verde y amarillo anaranjado (fig. 116). Este último fragmento formó parte de un trozo existente en la colección Spitzer, y en su catálogo se designaba como tejido español, fabricado en Salamanca. ¿En qué se apoyarían su autor ó autores para hacer esta designación de procedencia? Ni el catálogo Spitzer lo reza, ni nosotros hemos sabido adivinarlo. Si bien parece cierto que en Salamanca el arte textil adquirió importancia en los siglos XV y XVI, no tenemos ningún dato por donde poder asegurar que se tejieran en la ínclita ciudad del Tormes estofas de la calidad y del dibujo que se advierten en la de la colección Spitzer, de que estamos hablando. En el damasco blanco descrito antes, la inscripción árabe, que se repite indefinidamente conforme suele acontecer en los tejidos, dice, según lectura del joven y entendido orientalista D. Andrés Jiménez Soler, *Alah es nuestro favorecedor.* Los caracteres de esta leyenda se hallan perfectamente trazados, y por ellos quizás pudiera deducirse que fué labrada en el corazón del siglo XIV; mas nosotros entendemos que no lo fué en aquella centuria, sino en los comienzos de la inmediata décimaquinta, fundándonos en los rasgos capitales del



Fig. 116. – Tejido de seda y oro, mudéjar, que figuró en la colección Spitzer, últimos del siglo XV; de la colección del autor

dibujo. Con respecto á leyendas arábigas conviene tener presente que, en repetidos casos, los artífices moros iban copiando sucesivamente en los telares inscripciones trazadas con muchísima anterioridad. Por lo que toca al tejido de la colección Spitzer pondríamos su fecha en las postrimerías del siglo XV. En tejidos de aspecto mudéjar bastante caracterizado se ve también el águila de una y dos cabezas, más frecuentemente la última, trazada, empero, de un modo convencional muy opuesto al empleado en los períodos románico y gótico, en los cuales, singularmente en el segundo, se nota una inteligente observación del natural. En uno de los tejidos de esta especie se ve el águila de dos cabezas sosteniendo flechas con las garras, lo que nos mueve á suponerlo fabricado ya en los días de la dominación en España de la casa de Austria.

Es imposible fijar con exactitud los tipos principales que pueden descubrirse en tejidos mudéjares. La clasificación en la materia de que tratamos es muy ardua, y en no pocas ocasiones el afán por hacerla conduce á errores que se van transmitiendo de artículo en artículo y de libro en libro. Es preferible dejar indeciso el carácter, estilo y fecha de una estofa á señalarlos de un modo aventurado. Posteriores estudios lograrán acaso definir lo que hasta ahora no ha podido definirse con cabal exactitud. Así, por ejemplo, en el Museo de South Kensington existe un trozo de tejido clasificado como español por el autor del catálogo de *Textile Fabrics*. Este ejemplar tiene por motivos, sobre fondo encarnado, la torre de Castilla y la flor de lis, ambos en amarillo, habiendo sido fabricada la tela en tiras separadas por medio de estrechas fajas azules. Pues bien; este tejido, que atribuye al siglo XIII el expresado catálogo, lo mismo puede ser español, que francés, que mudéjar. La torre de Castilla podría significar que había sido hecho en tierra de España: la torre junto con la flor de lis nos inclinarían acaso á opinar que fué labrado en Francia en los tiempos de doña Blanca, la madre de San Luis, que usó aquellos cuarteles; y la circunstancia de ser ejecutado á tiras ó fajas, según procedimiento predilecto de los árabes, nos moverían á clasificar de mudéjar el referido trozo, es decir, tejido en Castilla por alguno de los artífices moros que allí vivieron al amparo de sus monarcas. Razones existen, por lo tanto, para cada una de las tres clasificaciones, mas ninguna concluyente; lo cual, según hemos indicado y repetimos, es caso frecuente en la industria textil de pasadas épocas.



Fig. 117. – Tejido sencillo de lana, fines del siglo XV; de la colección del autor

Hasta ahora apenas hemos hablado de los tejidos fabricados con lana, ya sola, ya mezclada con el

lino ó la seda. Empleóse la lana para los vestidos de los pecheros durante toda la Edad media y posteriormente asimismo, mas sin labor alguna, monócromas las telas y por lo general bastas. A pesar de ello, no dejó de usarse la lana en tejidos, sin duda destinados á clases más ricas ó también á usos litúrgicos. Menos estudiada ha sido esta especialidad textil que la de la seda, tal vez en la última por la mayor riqueza de las estofas y por el más pronunciado sello artístico de sus dibujos, de donde dimana que sean más escasos los datos fidedignos reunidos sobre las telas de lana que sobre las de sirgo. Algo, empero, podemos exponer acerca de ellas.



Fig. 118. – Tejido de lana é hilo, blanco y encarnado, siglo XV; de la colección del autor

Los tejidos de lana sola ó de lana é hilo más modestos, dentro de los que tienen algún motivo ornamental, son indudablemente los decorados exclusivamente con temas geométricos ó con sencillos rosones combinados de diversas maneras (fig. 117). Poco atractivo suele tener el aspecto de esta suerte de tejidos, ya por lo ordinario de su labra, ya por la crudeza de sus colores, reducidos al blanco, al encarnado y al verde, salvo contadas excepciones. En no pocos de estos ejemplares se ve la distribución por zonas ó fajas, casi diríamos al modo arabesco. No crean, empero, nuestros lectores que dejara de utilizarse en absoluto la imaginería en los tejidos de lana ó de mezcla de hilo y lana. Cuando los *Fratres Humiliantes* tejían en Italia las telas de hilo y seda ó lana y seda de que hemos dado anteriormente rápida noticia, se fabricaban asimismo en aquella península, si no acaso también en la nuestra y en la vecina Francia, tejidos de lana con pajaritos muy pequeños entre sencillo ramaje, con una combinación que no deja de ser vistosa, conforme lo acredita el fragmento, en otro lugar citado, de nuestra colección, todo en lana, de los colores amarillo naranjado y castaño oscuro, ó mejor café, con doble cara, cambiados los colores; es decir, en una pajaritos y ramos café y fondo amarillo, y en la otra pajaritos y ramas amarillas sobre fondo café. A fines del siglo XIV ó comienzos del XV ha de atribuirse este tejido, perteneciendo también á las mismas épocas y tal vez á los últimos años del siglo XV otros ejemplares en que la figuración es todavía más complicada y más inte-



Fig. 119. – Tejido de lana é hilo, blanco y encarnado, siglo XV-XVI

resante. Así acontece con los lindos tejidos de lana é hilo — que también se hicieron con hilo y seda, empleando dibujos idénticos ó similares, — en los cuales aparecen, diestramente combinadas con ramaje, aves de diversas especies, sobre todo las más vistosas, como el pavo real y el águila, surtidores, perros y lobos, etc., etc., todo diminuto y dibujado con grandísima inteligencia (fig. 118). Solía ser encarnado ó azul el fondo de estos tejidos, saliendo por blanco ó por amarillo los motivos ornamentales. Reducíase en ocasiones el decorado de esta suerte de tejidos al ramaje y hojarasca hábilmente distribuídos en la cláusula decorativa, figurando exclusivamente los temas sacados de la fauna en un solo motivo, ora fuese una águila (fig. 119), ora otra ave cualquiera, con lo que cobraba mayor importancia el dibujo, que con los motivos procedentes exclusivamente de la flora del país donde aquellas telas se fabricaban. Por los años de 1400 y 1500 usaríanse igualmente las estofas de lana para el ajuar de las habitaciones, empleándose en colgaduras y guarnición en general de camas medianamente lujosas y en cortinones y antepuertas. A estos oficios hubo de destinarse un tejido de lana, que poseemos, algún tanto basto, con pájaros y torres campanarios, formando dos zonas, una amarilla y otra azul, con los propios colores cambiados en los temas, según el fondo de la zona respectiva. Acaso este tejido más que para morada particular sirvió para iglesia ó monasterio. No ocurriría otro tanto con otro, de lana asimismo, hecho al modo del tejido que llaman de cordelillo y en el cual se emplearon en su decorado pájaros y escudetes, combinándose dos entonaciones, morada y azulada, conforme puede verse en el trozo que poseemos y cuyas dimensiones nos mueven á opinar que hubo de servir para colcha de cama ó cortinón, y en el último caso lo mismo para lugar sagrado que profano, por no oponerse á ello ni el tema ni el carácter del tejido en que nos ocupamos. Tejidos de lana é hilo se usaron también para actos funerarios (fig. 120).

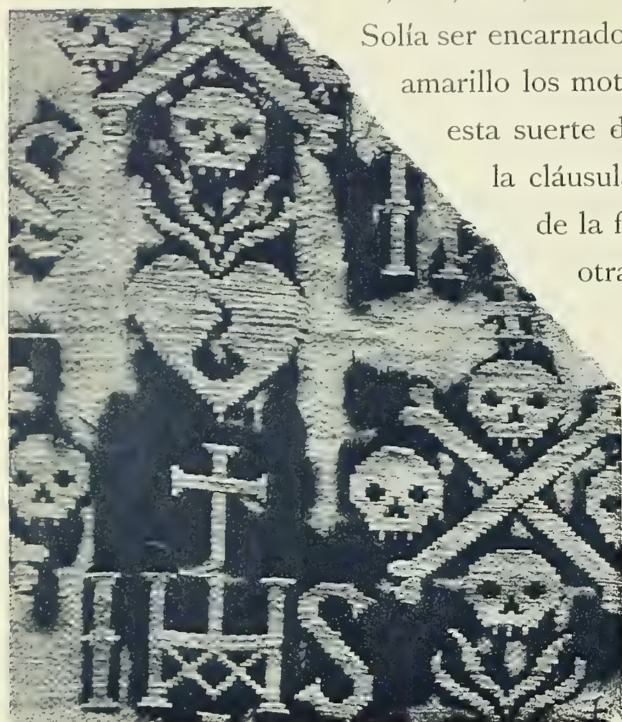


Fig. 120. — Paño funerario, tejido probablemente en Italia, siglo XV; de la colección del autor

En aquellos mismos siglos XIV y XV, que en punto á arte pueden dar lecciones á nuestra orgullosa época y á las inmediatamente anteriores, se fabricaron telas de hilo decoradas con exquisito gusto. Hemos hablado ya de los tejidos de esta materia estampados con oro, plata y colores, llenos de dibujos elegantísimos. La Flandes, según dictamen de doctos arqueólogos, debe proclamarse maestra en esta especialidad, como lo fué igualmente en toda suerte de tejidos de hilo, sobre todo en lo que hoy denominaríamos mantelería labrada. La Iglesia católica impulsó como nadie estas telas, porque las aplicó muy especialmente para los manteles que cubren las mesas en los altares. Toallas con orlas decoradas y para usos domésticos se fabricaron también, así en Flandes como en el Milanesado y en la Toscana. Por lo común, así los manteles eclesiásticos

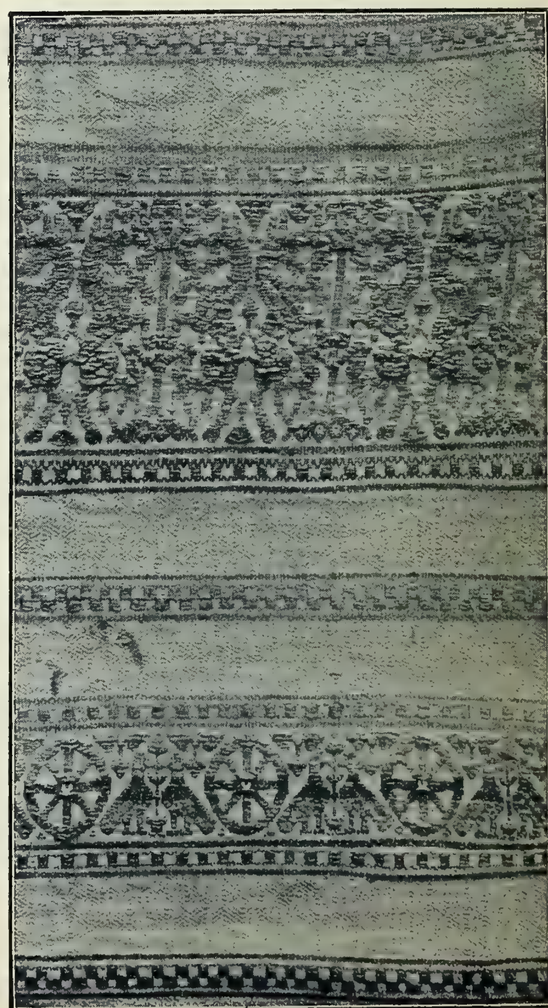


Fig. 121. — Fragmento de toalla de hilo, blanco y azul, siglo XV

como los manteles y toallas profanas se tejieron con hilo exclusivamente, adoptándose el fondo blanco y los motivos de decoración en azul y encarnado (fig. 121). No obstante, se conservan toallas con fondo de hilo y con seda en los temas decorativos, seda azul ó amarilla, como hay también algún mantel que guarda todavía en mayor ó menor grado la tinta cenicienta del hilo crudo. Las orlas de estos tejidos pueden citarse en general como modelos por el buen gusto de sus dibujos y por su apropiadísimo carácter. En los destinados á fines religiosos campean frecuentemente los monogramas de Jesús y de María esparcidos por un clausulado en el que de igual manera se empleó el elemento geométrico como el antemático, plantas, flores, pájaros, animales, etc. En los tejidos profanos la ornamentación es muy semejante á la anterior, sin los emblemas cristianos, viéndose en ellos puestos con singular pericia los patos y aguiluchos, y seres quiméricos en algunas ocasiones, según la imaginación más ó menos férvida del artista dibujante. Sobre las toallas y manteles de hilo se aplicaron igualmente bordaduras, de lo cual es ejemplar interesantísimo la toalla ó pañuelo para báculo que se halla en el Museo de South Kensington y que el Dr. Bock ha reproducido en su libro *Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters.* Usaban en lo antiguo los obispos un pañuelo ó pequeña toalla para empuñar el báculo ó bastón pastoral, y á dicha clase de prendas eclesiásticas pertenece el ejemplar del citado Museo de Londres.



Fig. 122. – Terciopelo grabado de lana verde con el escudo de los Reyes Católicos, siglo XV

Predominan en sus bordados los losanges y la cruz en la forma denominada *gammadión* y también en la de la cruz llamada de San Andrés, de todos muy conocida. Son en número algo regular los ejemplares de tejido de hilo, con bordados de lo mismo ó de seda, que se han reunido en los museos de Europa, sujetos por lo común en sus dibujos á los tipos tejidos que brevemente hemos indicado. Esta clase de manteles y toallas juntaban riqueza y elegancia al par, y por lo que toca á la mantelería eclesiástica tenían carácter mucho más apropiado á su destino que el de los manteles ahora en uso y también en el siglo XVIII, orlados con ricos encajes de Malinas, de Argentan, Valenciennes, etc., etc.



Fig. 123. – Terciopelo grabado de lana, de la época de Enrique II de Francia

Merecen párrafo aparte, en el grupo de

tejidos de lana, los terciopelos hechos con aquella materia textil. Bien saben nuestros lectores que la ciudad de Utrecht ha dado su nombre á una clase de terciopelo, todo de lana exclusivamente, ó á lo sumo con pie de hilo, del que se han hecho en siglos pasados y se hacen en el actual numerosas y muy útiles aplicaciones. Sin tener la riqueza y suntuosidad del terciopelo de seda, reune el de Utrecht condiciones de visualidad bastantes para que pueda utilizarse ventajosamente en usos suntuarios, sirviendo admirablemente para confeccionar colgaduras y tapizar muebles. Poco ó escaso interés ofrece para el arte el terciopelo de lana liso y monócromo, teniéndolo exclusivamente para la industria, según la mayor ó menor perfección de la mano de obra. Tiene, sí, interés el terciopelo de lana grabado, sobre todo si los dibujos pueden calificarse de artísticos, por su acertada traza y por los emblemas en ellos contenidos. En tales conceptos llamará siempre la atención de los artistas y personas de buen gusto un terciopelo verde grabado, en el que entre hojarasca domina el precioso escudo de los Reyes Católicos con el yugo y las haces, dispuesto con peregrina inteligencia (fig. 122). Proceden los fragmentos de este terciopelo, que poseemos, de ornamentos sacerdotales, siendo de suponer que de ellos sería dueña alguna iglesia de las comarcas andaluzas, donde más que en ninguna parte dieron frecuentes muestras de su religiosidad y liberalidad los expresados monarcas. Otro terciopelo de lana labrado, verde igualmente, reune méritos muy parecidos á los del anterior, teniendo asimismo un fondo de hojarasca y escudo con las flores de lis, la H coronada y las medias lunas, lo cual da pie á afirmar que se trata de una producción de la industria francesa, del tiempo de Enrique II (fig. 123), siendo así que á los españoles se debería, á buen seguro, el terciopelo con el escudo de los Reyes Católicos.

XII

Las sederías en los siglos xvii y xviii. – Transformaciones en los brocados de Venécia y de Lyón. – Supremacía de Lyón en los reinados de los Luises XIV, XV y XVI. – Brocados rococo y á la «jardiniere.» – Pillement y Felipe de la Salle. – Brocado á la «Dauphine.» – Tejidos de seda Luis XVI. – Indianas. – El arte textil en la Persia, la China y el Japón.

En el reinado de Luis XIV llegó Francia, como es bien sabido, al apogeo de su poderío, lo cual coincidía con la decadencia en que se hallaba España al acabarse la dominación de la casa de Austria. Los gustos y las modas francesas, conforme lo hemos dicho en otra ocasión al tratar del mueblaje, predominaron en Europa, resultando de ello que el arte y la industria de la nación francesa dieran la norma del buen gusto al mundo civilizado. Lo que ocurrió en aquella especialidad, se registró de igual modo en la industria textil. No es que en un día hubiesen terminado en punta los telares de España y de Italia: en ambas naciones se tejía mucho todavía con habilidad y con arte, siguiendo el gusto dominante en la época; mas lo francés lo dominaba todo, y los fabricantes de Lyón particularmente se iban enseñoreando de los principales países de Europa. Lyón fué el centro de la industria textil de Francia en los siglos xvii y xviii; y aun hoy día, en que el arte del tejedor se ha extendido más por todas partes, aquella ciudad continúa siendo uno de los centros mayores, si no el más importante, de la industria textil sedera.

Es indudable que Lyón aprendió en las fábricas italianas; mas en los comienzos del siglo xvii no necesitaba ya de andadores, y eran en número considerable los telares que trabajaban en la ciudad y en sus suburbios y los tejedores ocupados en ellos. A la adolescencia, y casi diríamos á la edad viril, había llegado en aquella centuria, singularmente en su último tercio. Lyón imponía la moda en la industria sedera, y aun cuando Venecia (fig. 124) y también Nápoles quisiesen rivalizar con ella, por fuerza habían de reconocer su supremacía entonces en aquella rama del arte del tejido. Conforme lo hemos indicado antes, contribuía á este poderío el que tuvo Francia en los reinados de los Luises XIII, XIV y XV. Por otro lado las corporaciones lionesas, comprendiendo cuán interesadas se hallaban en que la industria peculiar de la ciudad no decayera en modo alguno, hicieron cuantos esfuerzos morales y cuantos sacrificios pecuniarios juzgaron oportunos para mantenerla en el puesto que en noble lid se había conquistado. Por entonces la fantasía en el dibujo, la exuberancia más completa en los elementos de la cláusula ornamental, la riqueza en todo predominaban en las telas más ricas y más costosas, lo cual no excluía un cierto estudio de la naturaleza, aplicado á la decoración, que realizaron con fortuna



Fig. 124. – Brocado veneciano, últimos del siglo xvi ó principios del xvii; de la colección del autor

dibujantes eméritos, como los Pillement, los la Salle y otros, en provecho de los telares de su ciudad natal.

No es que Francia dejara de aprovecharse de lo que le ofrecía el extranjero cuando lo juzgaba útil á sus propósitos. La influencia que tuvo el arte del Bernini en sus productos sederos lo revela con elocuencia. Es de todos sabido el renombre que alcanzó en su tiempo, en Roma, en toda la Italia, casi añadiríamos en todas las naciones, el caballero Bernini, el celebrado autor de la imponente columnata del Vaticano. El Bernini fué quien imprimió mayor desarrollo al estilo que los franceses han denominado *rococo*, *berninesco* los italianos y al que nosotros denominamos *barroco*. Preponderan en él las líneas curvas, por modo enrevesado, en combinaciones que no se descubren claramente á primera vista, formando un conjunto ensortijado, que no carece de animación, de cierta elegancia y menos de riqueza. A fines del siglo XVII se hallaba en su auge este tipo textil (fig. 125), fabricándose en Lyón y asimismo en Italia y en España cantidad considerable de estofas de seda con sujeción á él para destinarlas al ajuar de las habitaciones y en no escasa parte al atavío mujeril. Conjuntamente con los dibujos barrocos se trazaban otros para el propio objeto, inspirados en el mismo arte por ser el reinante en los siglos XVII y XVIII, mas teniendo cada uno tema especial, del que sacaba á veces el nombre. Así ocurre con el tejido llamado por los franceses *jardinière* (fig. 126) por componerse de variadas flores y hojas, dispuestas con peregrino garbo y con suntuosidad verdadera. Allá se va con este tema el que Dupont Auberville, clasificador sobrado sistemático, llama de *arquitectura y paisaje* (fig. 127) en razón de formar parte de los motivos ornamentales ejemplares arquitectónicos y paisajes apuntados en forma embrionaria. Atribúyese á la boga que alcanzó el jardinero Le Notre la que obtuvieron los tejidos á la jardinera y de arquitectura. Aquel jardinero, como no ignorarán nuestros lectores, gozó del favor de Luis XIV, que le encargó la transformación y arreglo de jardines pertenecientes á residencias reales, entre ellas la de Versailles en todas épocas famosísima. Le Notre, gran preconizador de la línea geométrica, exageró su sistema en los jardines, mas por otro lado puso en ellos una euritmia y regularidad rigurosa que casi siempre resultan muy gratas á la vista. La regularidad excesiva, censurable en los jardines cuando se extendía á los mismos árboles y arbustos, á los cuales las tijeras de Le Notre imprimían formas determinadas geométricas, impidiendo que crecieran libremente sus ramas y hasta



Fig. 125. – Brocado francés dibujo *rococo*, últimos del siglo XVII ó principios del XVIII; de la colección del autor



Fig. 126. – Brocado probablemente de Lyón, dibujo á la jardinera, siglo XVIII; de la colección del autor

sus mismas hojas; esta regularidad, decimos, no se hallaba fuera del caso en los dibujos para tejidos, ya que en ellos la base geométrica es siempre, ó poco menos, garantía de belleza. Con todo, los dibujantes franceses no tomaron de Le Notre más que la parte pintoresca, dejando á los tejidos movimiento de líneas en el conjunto, merced al que tenía cada cláusula, hábilmente combinada en todas sus partes y repetida en toda la estofa.



Fig. 127. – Brocado de arquitectura y paisaje, probablemente francés, siglo XVIII; de la colección del autor

Ya en los brocateles del 1500 nos hemos encontrado con el vaso ó jarrón y con la granada. Pues bien; la industria sedera del 1600 y del 1700 acude también á idénticos motivos, poniendo un vaso ó la granada como punto central de un motivo y enlazando con ellos flores, ramaje y muy pronto también plumas y encajes. La afición á lo chinesco, que empezó por ser moda y acabó por ser manía, entronizó los tejidos chinescos, viéndose en todas partes muebles de la China, telas del Celeste Imperio y muebles y telas fabricados en Europa, mas siguiendo con mayor ó menor puntualidad el gusto artístico peculiar de aquel país del extremo Oriente. El comercio con China, que en el siglo XVII se había ya desarrollado mucho, se acrecentó en el siguiente cuando Luis XV envió una embajada al emperador del referido Estado y con ella lujosos presentes, de los que no eran los de menos precio espléndidos tapices de los Gobelinos. Chinesco se hizo sinónimo de artístico, y de ahí que los dibujantes se dieran á componer é inventar según sus dictados, señalándose entre los que fueron más afortunados en el género Juan Pillement, de quien hemos hecho antes rápida referencia. Bien puede afirmarse que Pillement llenó todo el siglo XVIII, puesto que nació en 1728 y murió en 1808. Pintor, grabador y dibujante de arte industrial, fué solicitado por todos, y por consecuencia ejecutó innumerables trabajos y los dirigió con habilidad superlativa. Sus méritos le hicieron acreedor á que la reina María Antonieta le nombrase pintor de su cámara. Mucho se engañaría quien creyese que Pillement seguía con fidelidad el arte chino. La China de sus dibujos es un país y un arte convencional que apenas conservan rastro alguno genuino de los originales. Es una China de ópera de Sully ó Gretry, una China de zarzuela ú ópera cómica, según diríamos ahora, lo cual, empero, no es obstáculo para que sea muy grata á la vista y adecuada para el decorado de salas y camarines construídos con sujeción á los



Fig. 128. – Brocado serpeado, probablemente de Lyón, siglo XVIII

estilos llamados de Luis XV y Luis XVI. Pagodas, casas á la manera chinesca, figuras de gentes de aquel país entrevistas al través de las aficiones de la época, afrancesadas hasta en los menores detalles, constituyen los elementos de ricas sedas de Lyón, hechas en los más renombrados talleres del pasado siglo, así en esta ciudad francesa, como en Venecia y en Nápoles, donde se tejieron igualmente.

No empuñó Pillement solo el cetro de la industria lionesa. Otros artistas lo compartieron con él, alguno de ellos tan célebre como Felipe de la Salle. He ahí lo que dicen Adriano Storck y Enrique Martín en su libro *Lyon á l'Exposition universelle de* 1889, que contiene interesantes y curiosas noticias:



Fig. 129. – Tejido moderno fabricado en Lyón, según tipo antiguo

«Después de haber descubierto un discípulo de Lebrun, el pintor Juan Revel, transiciones de matices y gradaciones de coloridos desconocidas antes, transporta á las telas las más soberbias interpretaciones de flores naturales en el *Marché de Paris* é *Ile de Cythére*. En tiempo de Luis XV aparece la elegancia espontánea, la amable fantasía que imprime su sello de distinción original hasta á los caprichos disparatados de la moda. Si como lo ha dicho M. Arsenio Houssaye, «el arte debe ser la expresión de los ensueños del alma y de los latidos del corazón de la generación respectiva,» los buques con los palos adornados de flores, los ramajes poblados de personajes y de pájaros fantásticos, las cosas chinescas puestas á la moda por la marquesa de Pompadour, muestran cuánta fué la fértil inventiva de dibujantes como Pillement, Douait, Donnat Nonnote, habilísimos todos para adaptar al gusto del día la ornamentación de los tejidos. Dadas estas satisfacciones á los efímeros caprichos de la favorita real, vuelven nuestros fabricantes á las grandes tradiciones artísticas con Gally Gallien, á fines del reino de Luis XV y con Felipe de la Salle, cuyas atrevidas concepciones serán siempre la expresión más elevada del arte decorativo aplicado á los tejidos. Felipe de la Salle, dibujante y mecánico á la vez, perfecciona el telar y logra traducir en el tejido con la lanzadera, como si lo verificase con el pincel, ya los tiernos idilios, las poéticas pastorales como la *Jardinière*, encuadrada con follajes del más puro estilo Luis XV, ya las magníficas composiciones, obras maestras de colorido, gracia y distinción, que se denominan *Le Faisan*, *Les Perdrix* y *Le panier fleuri.*»

»En los manantiales puros, en el estudio apasionado de la naturaleza, en donde se encuentran caminos para la inspiración, encontraron estos «Rafaeles de la moda,» como se les ha llamado, el secreto de esta holgura de composición, de la elevación de estilo, de la corrección en el dibujo que dan el valor de una verdadera reliquia de arte á los pedazos de seda tejida que se disputan hoy día las grandes colecciones públicas. Alistándose bajo la bandera industrial no entendieron que se rebajaban. Allí encontraron á veces la fortuna y siempre la consideración y los honores. Felipe de la Salle fué ennoblecido por Luis XVI. En Lyón contrajo el Arte con la Industria la estrecha alianza que debía ser proclamada más adelante en todas partes.»

»Así ¡con qué orgullo hablan de nuestra industria los autores lioneses de fines del siglo XVIII! «Dentro de tus murallas – dice uno de ellos – y en tus plazas públicas quisiera ver cómo se levantaban estatuas á todos los hombres célebres que han salido de tus manufacturas: déjese á otros el cuidado de erigirlas á los héroes que han devastado la tierra y la han llenado con el estruendo de sus mortíferas hazañas. En tu

recinto, dedicado á la utilidad general y al bien público, contémplense sólo monumentos elevados á las artes de la industria, propios para eternizar la memoria de tus hábiles mercaderes, de los dibujantes de ingenio, de los artistas cuyos nombres merecen pasar á la posteridad.» La admiración y al par el cariño de los lioneses por su industria rebosan en el excesivo lirismo de este lenguaje. ¡Qué solicitud y qué inquieta vigilancia se empleaban en conservar este precioso patrimonio, legado de tres siglos de esfuerzos acumulados! Las *manufacturas distintivas* de la ciudad de Lyón, conforme se las llamaba, personificaban entonces más todavía que hoy la actividad industrial de nuestra vieja población. Las numerosas industrias que alrededor de ellas se han agrupado en el siglo XIX, no existían aún ó se hallaban en embrión. Vaudermonde, en su informe de 1794 á la Asamblea nacional, juzgaba que á la víspera de la Revolución, la fabricación de sederías representaba los siete octavos de la totalidad del trabajo en Lyón, y que los 14.782 telares registrados en 1788 procuraban ocupación á 58.500 obreros de todas clases. Érase casi la mitad de la población, y la prosperidad entera de nuestra ciudad derivaba de la que tenía el arte del tejido.»

Estas líneas pintan gráficamente la importancia que en el mercado de la seda tuvo Lyón en el siglo pasado, la cual ha mantenido hasta la hora presente, según lo pregonaron las últimas Exposiciones universales. Bien puede afirmarse que aquella ciudad fué la árbitra de la moda en los tejidos durante el siglo XVIII y en toda la anterior centuria. Sus dibujos eran admitidos sin oposición alguna por los hombres de gusto más depurado y por las damas más galantes: era una nueva tiranía que todos aceptaban. Ingenio fecundo demostraron los dibujantes industriales en los temas que inventaron y desarrollaron y cuyo número es muy considerable, conforme lo hemos adelantado en otros párrafos. A los que hemos descrito, á los chinescos de Pillement y á los motivos pastorales y de jardinería compuestos por Felipe de la Salle, se agregaron otros muchos, que fueron cambiando en su aspecto general al compás de las mudanzas en las aficiones y de los impulsos del capricho. A la moda puso también Pillement las sederías en que predominaban las conchas, *coquilles* en francés, combinadas con otros elementos dispuestos con gracia embelesadora. El *rococo*, al modo del Bernini, y las conchas fueron asuntos predilectos de las gentes que vivieron durante el reinado de Luis XV, sin que dejaran de prevalecer también entonces las composiciones chinescas y pastoriles.



Fig. 130.-Brocado con dibujo á *la Dauphine*, siglo XVIII: de la coleccion del autor

Ramas serpeando (fig. 128), encajes trazados por idéntico estilo asoman en riquísimas estofas de seda á mediados del siglo XVIII. Vestidos confeccionados con estas telas llevan no pocas de las damas retratadas por los pintores que gozaban de mayor boga en aquellos días. Luis Tocqué, entre ellos, hizo el retrato de María Leczinska, mujer de Luis XV, en el año 1740, y la presentó con un soberbio vestido de seda con dibujo de adormideras floridas y serpeado de oro. Por manera igual se usaba el encaje en las sederías, disponiéndolo con peregrina elegancia, combinado con flores en las cuales se descubría siempre que el artista había estudiado la naturaleza sin declararse esclavo de ella. La flor y el ramaje se interpretaban según lo exigían los principios de la ornamentación, no con el rigorismo geométrico de los persas y de los árabes, mas sí con mayor rigidez de la que


Fig. 131. – Brocado Luis XVI, siglo XVIII; de la colección del autor

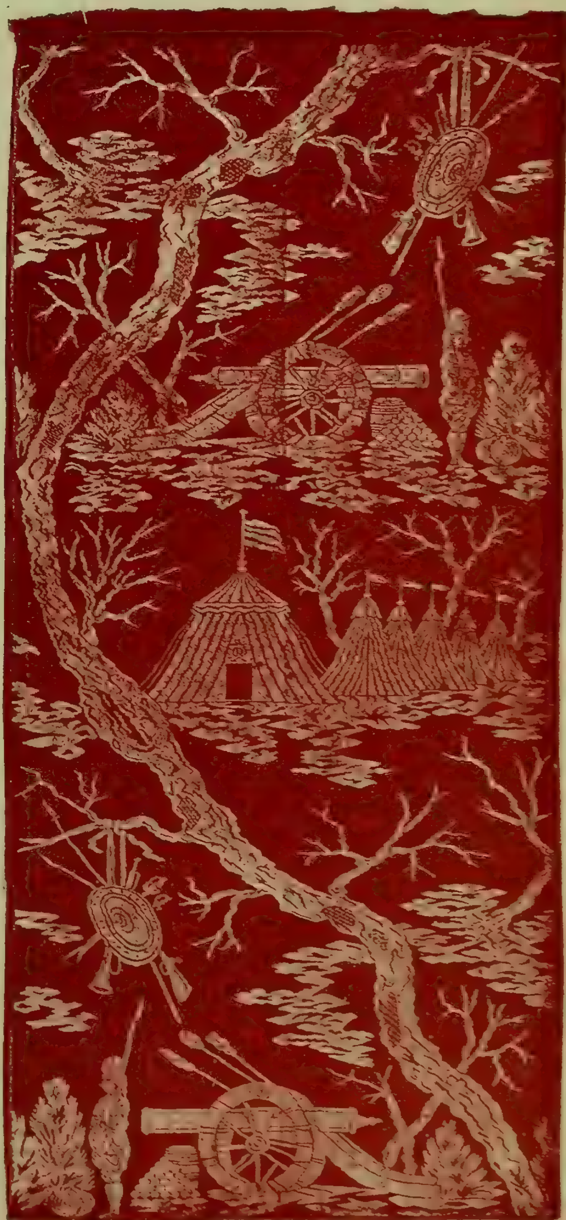
exige el naturalismo ampliamente aplicado en el arte. Esta tradición la conservan en nuestros días los fabricantes de sederías de Lyón, conforme puede verse en los dibujos de estofas modernas (figura 129).

De sin par magnificencia fueron igualmente, casi en los mismos tiempos de que acabamos de hablar, las recias estofas de seda llamadas *á la Dauphine* por haber aparecido con ocasión del matrimonio del nieto de Luis XV, el duque de Berry, con María Antonieta de Austria en el año 1770. Flores ó ramas floridas se hallaban esparcidas sobre el fondo de estas telas, fondo rayado formando á veces el grano de arroz y presentando otras simples rayas verticales. El blanco ligeramente azulado, el color de crema, el carmín luminoso y el azul del mismo carácter constituyeron las entonaciones predilectas de los artistas y de los tejedores para las estofas *á la Dauphine* (fig. 130), uno de los tipos más aristocráticos y más elegantes entre los muchos que inventó el siglo XVIII. Lo fué igualmente el de las fajas ó rayas verticales geométricas, interpoladas con festones en la propia dirección, de flores pequeñas, finísimas, delicadamente dibujadas, temas á los que por antonomasia se llama de estilo Luis XVI (fig. 131), en razón á lo mucho que se usaron en los últimos años del gobierno de este infeliz monarca, así en los vestidos de las señoras como en los casacones y chupas de los varones, lo mismo que en colgaduras y tapizado del mueblaje. Son lindísimas esta suerte de telas de seda, porque sin reunir la magnificencia y grandiosidad de las empleadas en la época de Luis XIV, sin tener el movimiento de líneas de los tejidos *rococo* y á *la coquille*, casi peculiares del reinado de Luis XV, se aventajaban las de Luis XVI á las que acabamos de citar en mayor distinción, en una finura y aire de coquetería que se armonizaba á maravilla con las exigencias del tocado femenino y con las del lujo en el ajuar de las habitaciones, siendo al propio tiempo una suerte de trasunto de la afeminación y ligereza de una sociedad que corría rápidamente á la perdición por entre sendas llenas de flores y saturadas de perfumes. Los amores pastoriles que comenzaron ya con Luis XIV, que prosiguieron gozando del favor de la corte y de las gentes del gran mundo con Luis XV, se acrecentaron si cabe aún con Luis XVI, contribuyendo á ello en no escasa parte las obras de pintores como Vanloo, Watteau y Boucher, dados á poner en sus lienzos almibaradas pastoras y pastores de la nueva Arcadia que crearon para solaz de sus contemporáneos.


Fig. 132. – Brocado Luis XVI, fragmento de tela de seda y oro, perteneciente al siglo XVIII; de la colección del autor

Entre las rayas, á que hemos hecho referencia, vense intermediadas en las estofas Luis XVI fajas verticales formadas por lindas flores y también por atributos de égloga (fig. 132), tales como la cestita, la hoz y el rastrillo, las coronas de flores del campo, la gaita, la churumbela y la dulzaina y en ocasiones igualmente la lira y la guitarra. Explícase bien el renacimiento que modernamente han tenido las sederías de estilo Luis XVI por los méritos que reunían los ejemplares antiguos que hemos reseñado, y los cuales han sido copiados ó imitados, y sobre todo por la elegancia de esta especie de dibujos y por el sello aristocrático que presentan cuando los trata un artista de talento. La flor, que en tanto predicamento ha estado siempre en el arte textil y que lo tuvo singularísimo en la centuria décimoctava, apareció también en algunas estofas de ella, dejando la línea vertical y mostrándose en festones que se cruzan, ora en forma cuadrada, ora en la de losange, por lo común más agradable á la vista. Con estas flores y con las ramitas floridas se combinan en algunos ejemplares los lazos, de colores finos, que dan más variedad y en general más riqueza al dibujo.

El medallón circular, enlazado con festones y dentro de él animales cuadrúpedos, pájaros, objetos de jardinería, etc., tema asimismo de mucha donosura y de gran atractivo, hace su aparición en los últimos años de Luis XVI y señala la transición de la Monarquía al Imperio, pasando por los períodos de la República y del Consulado. El entusiasmo que durante el Imperio se despertó por las cosas romanas y en particular por todo lo pompeyano, dió origen á las telas de seda y de otras materias, en las cuales se empleaban, con no escasa destreza, temas sacados de las pinturas murales desenterradas de la ciudad sepultada por las lavas del Vesuvio. El mismo estilo y el propio gusto artístico que Percier y Proudhón revelaron en sus obras decorativas, se encuentra en los tejidos del Imperio (figs. 133 y 134). Cuanto aplaudía y amaba la sociedad francesa transponía los montes y trascendía hasta España é Italia, ocurriendo lo propio respecto de otras naciones, todo debido á la resonancia que desde Luis XIV tuvo todo lo francés en los principales Estados de Europa. Así, pues, en lo que atañe á nuestro país, durante la monarquía de Felipe V imperó la moda al estilo de Luis XIV, siguiéndole pronto la de Luis XV, y en los reinados de Carlos III y Carlos IV fueron sucesivamente apareciendo en las galas mujeriles y en las colgaduras y muebles los tejidos de seda según los estilos llamados de Luis XVI y del Imperio. En los vestidos de las damas, aquí como en Francia é Italia, se usó en ciertos casos una hábil combinación del tejido y de la pintura á mano, para lo cual se dejaban de intento en las telas medallones con fondo liso de raso, en los cuales hacían gala de su pericia miniaturistas celebrados en esta simpática rama del arte. La lentejuela, aplicada con exquisito gusto, servía también para realzar en algunos casos la rica labor del tejido, sobre todo en los rasos, en aquellos días muy solicitados.


Fig. 133. – Tejido de seda, estilo del Imperio, principios del siglo XIX; de la colección del autor

Para facilitar la fabricación de los tejidos de toda especie sirvió en gran manera el telar Jacquard, así llamado del nombre de su inventor. La máquina tejedora se simplificó

de un modo notable; pudo suprimirse el muchacho que tiraba de los hilos para acomodarlos á la marcha del telar, teniendo que meterse por entre un laberinto de cuerdas de todas las dimensiones, de hilos de diversos colores metidos en útiles distintos. El tejedor de seda, merced á la invención de Jacquard, pudo hacer marchar su máquina por sí solo, sin la intervención para nada de compañeros suyos, cuando antiguamente se requerían dos ó tres operarios para cada telar. El mismo invento originó la baratura de los tejidos; mas por importante que fuera el descubrimiento de Jacquard, es forzoso reconocer que no ha llevado ninguna perfección intrínseca á los tejidos modernos, comparados con los que se fabricaron en pasadas centurias. Los brocados de Lyón y de Venecia anteriores al telar moderno nada dejan que desear en punto á perfección en la mano de obra, y los viejos tejidos bizantinos no han sido igualados por los que en nuestros mismos días han tratado de imitarlos.



Fig. 134. – Tejido de seda, estilo del Imperio, principios del siglo XIX; de la colección del autor

Hemos hablado en otro capítulo de los tejidos estampados refiriéndonos á los que se ejecutaron en la Edad media y en el Renacimiento. Cúpole al siglo XVII dar grande impulso á esta rama del arte textil é imprimirle faz nueva. Aludimos á los tejidos de algodón estampados que se conocieron entonces y también ahora con el nombre de *indianas*. Así se les llamó por haber sido la India é igualmente Persia los países que despertaron la inventiva en el particular de los industriales europeos. En aquellas naciones se fabricaban ya tejidos de algodón estampados cuando en Europa empezó la industria especial de las indianas. El procedimiento en los comienzos en nada, ó por lo menos en poco, se diferenciaría del empleado durante la Edad media. Moldes de madera manejados á mano



Fig. 135. – *Indiana*, de fabricación francesa, últimos del siglo XVIII; de la colección de D. Francisco Soler y Rovirosa

servían para llenar de dibujos monócromos ó polícromos las piezas de tejido blanco. Era todo sencillo, más que medianamente imperfecto, con un arte en el cual se descubrían reminiscencias orientales revueltas con elementos del Occidente de Europa. Con modificaciones que en mayor ó menor grado facilitaron la mano de obra, fué desarrollándose la fabricación de indianas, hasta que le dió impulso, todavía mayor que el primitivo del siglo XVII, la invención de las máquinas para estampar con cilindros, cada uno de los cuales llevaba un color distinto. Merced á estas perfecciones en la maquinaria los estampados de algodón han adquirido en nuestros tiempos un vuelo asombroso, ejecutándose trabajos de superior elegancia en los dibujos y de extraordinaria riqueza en los colores.

En Richmond, en el Támesis, se montó una de las primeras fábricas destinadas al estampado de indianas, por un protestante francés que se había refugiado en aquel punto. En Ruan apareció muy en breve la propia industria, extendiéndose luego por las poblaciones inmediatas. Un libro de la época dice que la fabricación de las *toiles siamoises* se había desarrollado hasta tal punto, que se sentía la falta de brazos en las faenas agrícolas á causa de emplearse en las indianas los que se hallaban disponibles. Por tal causa se mandó que se redujera el número de fábricas de aquella índole y que las establecidas dejasen de funcionar desde el 1.º de julio al 15 de septiembre. Estas prescripciones produjeron la emigración de muchos obreros de Ruan, habiendo sido la Alsacia la que recogió la mayor parte de ellos. Tres vecinos de Mulhouse, Samuel Koechlin, Jaime Smeltzer y Enrique Dolfus, tuvieron la feliz idea de constituir una asociación para fabricar tejidos pintados, la cual produjo excelentes resultados. Más tarde adquirió gran celebridad el establecimiento fundado por Oberkampf en el valle de Jouy, en las orillas del Bievre. A pesar de las penas con que se castigaba entonces la importación de máquinas y útiles, Oberkampf fué el primero que hizo venir de Inglaterra las máquinas de estampar por medio del cilindro. El grabado, que tenía ya suma importancia en esta industria cuando se estampaba utilizando los moldes de madera, la adquirió mucho mayor todavía con los cilindros de cobre, grabados en talla dulce, merced á lo cual pudieron obtenerse efectos muchísimo más delicados que anteriormente. Toda suerte de dibujos y toda suerte de estilos se han reproducido por medio de las indianas (fig. 135) y de las cretonas estampadas. Los temas índicos y pérsicos que al principio se usaron, cedieron el puesto después á los que se sacaron de las sederías pertenecientes á los períodos de Luis XVI y del Imperio, adoptándose en especial temas menudos y finos, de flores, rayas verticales, festones, medallones, etc. Modernamente, cediendo al impulso de los estudios que se han hecho sobre todas las épocas de la industria textil, los algodones estampados se han presentado con variedad de estilos, copiados ó imitados más ó menos fielmente de ejemplares antiguos.



Fig. 136. – Tejido antiguo de Persia; de la colección Carraud, en Florencia

Para cerrar la *Historia del Tejido* nos falta poner algo acerca de los países orientales, comenzando por descartar á los árabes por lo mucho que acerca de ellos hemos dicho ya en capítulos anteriores, merced á las relaciones que aquellos pueblos sostuvieron con el Occidente de Europa durante toda la Edad media. El arte árabe, conforme habrán podido comprender nuestros lectores, adquirió carta de naturaleza entre los países cristianos medievales, no repugnando ni siquiera la Iglesia admitirlo para sus ornamentos litúrgicos. Entre la Persia y la Arabia existe marcado enlace, y de ambas naciones recibe también no escasa savia y no pocos elementos el arte bizantino.

«Persia – dice Alberto Jacquemart – ofrece para nosotros grande interés porque su contacto con las civilizaciones antiguas ha debido imprimir á sus producciones artísticas un sello particular. Tuvo Persia fábricas de seda ricas, y Marco Polo cita en sus viajes la ciudad de Toris (Tauris ó Tabriz), en donde los hombres vivían de las mercancías y de las artes, porque allí se labraban muchos paños de oro y de seda de grandísimo valor. Han representado preferentemente los persas en sus obras los grifos de la tradición antigua, leones que embisten á toros, tradición de la lucha de los dos principios del bien y del mal, cazas, imágenes reducidas de las gigantescas persecuciones de animales á las que se entregaban los reyes y los grandes en parques denominados *fardons*, palabra que los griegos tradujeron por paraíso. El tipo persa, que se reconoce sobre todo por la presencia del lirio, puede separarse fácilmente del árabe puro.» Los persas al través de los tiempos han sabido conservar en buena parte las mejores tradiciones del arte ornamental, conforme lo justifican sus tejidos (fig. 136) y acaso más todavía las alcatifas que fabricaron en diversas comarcas y que fabrican aún en nuestros días.

Habilísimos fueron los chinos en la cultura y tejido de la seda y otro tanto puede decirse de los japoneses. En el bordado, como veremos más adelante, han sido y son peritísimos los habitantes de ambos imperios. Consérvanse tejidos de aquellos países á los cuales se atribuye la antigüedad del siglo XVI siendo indisputable que ya entonces, y acaso mucho antes, eran sus tejedores verdaderos maestros en la especialidad. Las sederías chinas y japonesas en punto á su carácter industrial se presentan en dos conceptos: unas llaman la atención por lo recias, otras por lo finas y delgadas. En todas han desplegado ambos pueblos su peculiar inventiva, llenándolas los chinos de variantes de la flora de su país, interpretada al través de la peregrina imaginación de sus artistas, y desplegando en ellas los japoneses un arte más regular, en el que tal vez podríamos encontrar coincidencias – y entiéndase bien que ponemos coincidencias – con los dibujos de tejidos labrados en muy distintas comarcas orientales. En las sedas japonesas se ven repetidamente pájaros de espléndido plumaje, con largas colas, al modo de los que pueblan el aire en las comarcas del Oriente; dragones con carácter hierático más ó menos pronunciado, aparte de plantas, sobre todo de plantas acuáticas, y de flores que en magnificencia allá se van con la que tienen las aves y los pájaros. El oro desempeña papel principal en los tejidos de la China y del Japón, pues con oro está tejido lo más significativo de sus temas. Los fondos muestran las ricas entonaciones predilectas de aquellos industriales, el rojo de fuego, el azul celeste, el verde muy luminoso, el morado con predominio de la tinta rojiza, y también en no pocos casos el blanco del arroz y de la leche ó el blanco amarillejo. En el punto de vista artístico han sido muy imitadas modernamente las estofas chinas y japonesas, á impulso de las aficiones que se han desarrollado por el arte y por los productos del extremo Oriente, aficiones en las cuales han tenido participación la moda y el capricho por un lado y el convencimiento por otro de que en el arte espléndido y espontáneo de la China y del Japón pueden aprender mucho el arte y la industria de nuestra época.

ARTE JAPONÉS

TEJIDO

Brocado japonés tejido en 1580 con trama de oro y colores variados. – Pertenece á la colección de profesor Baelz, de Tokio.



ARTE JAPONÉS.—TEJIDO

(DE LA COLECCIÓN DEL DR. BEALZ, ESTABLECIDO EN TOKIO)



Fig. 137. – Capa llamada de Sión, *opus anglicum*, siglo XII ó principios del XIII

XIII

HISTORIA DEL BORDADO. – DOS PALABRAS SOBRE LA ANTIGÜEDAD. – EL BORDADO EN LA EDAD MEDIA. – SUS DISTINTAS CLASES. – EL «OPUS ANGLICUM.» – OBRAS RELEVANTES DE LOS SIGLOS XI Y XII. – LA DALMÁTICA IMPERIAL DE CARLOMAGNO. – LA TAPICERÍA DE BAYEUX. – EL PAÑO BORDADO DE LA CATEDRAL DE GERONA.

El arte del bordado se enlaza muy directamente con el arte del tejido. En los primeros capítulos de la historia de éste lo han visto claramente nuestros lectores, ya que en repetidos casos nos hemos encontrado confusos, y con nosotros los arqueólogos de mayor reputación, acerca de si en determinados paños se trataba de obra de bordador ó de obra hecha en el telar. Reina en el particular confusión grandísima al interpretar los textos de los autores de la antigüedad, siendo punto menos que imposible afirmar con precisión á qué clase de obra se referían cuando hablaban de cortinas y cortinones y de vestidos. *Phrygium*, de la Frigia, conforme lo hemos dicho en otro lugar, se llamó el trabajo ejecutado á la aguja ó dígase bordado, y *Phrygio* se denominaba al mismo bordador. Babilonia fué celebrada por sus bordados, y á buen seguro se enriquecieron con bordaduras primorosas las vestimentas de los personajes que se ven en los bajos relieves asirios del Museo Británico. El pueblo hebreo hubo de ser hábil en el arte de que hablamos, según se desprende del capítulo XXVII del *Exodo*, donde refiriéndose al Tabernáculo se lee: «A la entrada del atrio se pondrá una cortina de veinte codos, de color de jacinto y de púrpura, y de grana dos veces teñida, hecha de torzal de lino fino y con *artificio de bordador:* abrazará cuatro columnas con otras tantas basas.» El artificio de bordador de que habla el Libro Sagrado hubo de ser lo que se ha entendido siempre por bordado. Flavio Josefo afirma que los velos del templo de Jerusalén procedían de Babilonia, y añade que había un velo ó cortinón que cerraba la puerta, el cual era un paño babilónico, bordado de azul y de fino lino, escarlata y púrpura, y de un trabajo admirable. Bordados probablemente más que tejidos fueron aquellas representaciones historiadas de la toga que usaban los patricios romanos, censuradas por San Asterio, obispo de Amasia, en el Ponto, en el siglo IV de nuestra era. De

las bordaduras antiguas nada resta: el tiempo las ha consumido, y en conflagraciones como la de Pompeya y Herculano el fuego acabó también con las que habría en ambas poblaciones. Nos es forzoso descender hasta la Edad media para encontrar ejemplares auténticos y por supuesto en alto grado interesantes. A ellos pertenecen algunas de las vestiduras de los siglos XI y XII, mezcla del arte del bordador y del tejedor, de los que hemos hecho la descripción en los correspondientes capítulos de la *Historia del Tejido*, sin poder precisar á veces lo que tocaba al uno y al otro, por ser muy arriesgado hacerlo.

«En la Edad media – dice Jacquemart – hilar y bordar fué la ocupación favorita y obligada de las damas de calidad. Las señoritas nobles poníanse al lado de las grandes señoras, no sólo para aprender de ellas maneras distinguidas, sino también para instruirse en las artes femeniles, en las cuales se honraban en ejercitarse las mismísimas reinas.» Los monarcas bizantinos hicieron frecuente empleo del bordado en sus vestidos y en el decorado de sus palacios, y no se quedaron del todo rezagados en el particular los reyes y emperadores del Occidente. De Carlomagno dice su cronista Eginardo, en su *Vita Carolis Imperatoris*, que en las grandes solemnidades se presentaba con túnica bordada de oro, sandalias adornadas de piedras preciosas, manto sostenido por un broche de oro, y diadema resplandeciente de oro y pedrería; pero que en lo demás de su vida, hasta en actos de alguna solemnidad, se diferenciaban poco sus vestiduras de las que usaban las restantes gentes. Las princesas de la corte del ínclito monarca, desde su madre Berta de los grandes pies hasta sus hijas, ocuparon sus ocios en bordar, diciendo otro cronista que



Fig. 138. – Dalmática llamada de Carlomagno ó de León III, en el Vaticano, siglo XII

Ses filles fit bien doctriner,
et apprendre keudre et filer.

Santa Gisela, hermana de Carlomagno, fundó varios monasterios en Aquitania y en Provenza y en ellos enseñó á las monjas el arte del bordado á la aguja. Ya anteriormente las monjas debieron ser diestras en él, puesto que el obispo de Arles San Cesáreo prohibía, en el siglo VI, á las religiosas de su regla que bordasen vestidos adornados con pinturas, flores y piedras preciosas. En el siglo VII Santa Eustadiola, abadesa de Bourges, confeccionaba ornamentos sagrados y decoraba los altares con magníficos paños labrados por ella y por sus religiosas, y en los siglos VIII y IX abundan también relativamente las damas ilustres que se señalaron por su destreza en el bordado, figurando entre ellas Eduvigis, hija de Enrique, duque de Suavia, la cual donó á la famosa abadía de San Gall casullas y otros ornamentos litúrgicos bordados de su mano y una alba en la que ejecutó en oro las bodas de la Filología. En Ingla-

terra se hicieron célebres muchas princesas por su habilidad y buen gusto en las labores de que hablamos, y el *opus anglicum* mantiene aún en la actualidad el renombre que alcanzó en el corazón de la Edad media, según lo proclaman ejemplares preciosísimos que se conservan en iglesias y museos del Reino Unido y en otras colecciones de diversos países.

Al citar el *opus anglicum*, parece indicado que hablemos algo de los nombres que se dieron en la Edad media á las diversas clases de bordado. Denomináronse entonces *opus plumarium*, *opus pectineum*, *opus pulvinarium*, según la manera de estar ejecutado el punto. El *opus plumarium* fué el término generalmente en uso para designar el bordado, y se llamó *plumarium* de la circunstancia de que las puntadas estuviesen colocadas á lo largo, al modo de las plumas de las aves. El *opus pectineum* más que bordado fué una especie de tejido que lo imitaba y lo suplía, diciendo John Garland que se hacía por medio de un peine, de donde el calificativo *pectineum*. En el *opus pulvinarium* el punto era pequeño, y por lo mismo se empleaba para trabajos delicados y con frecuencia para adornar almohadones, y de ahí el que los ingleses lo llamasen *cushion-style*. El *opus anglicum*, que hemos citado antes y en el que volveremos á ocuparnos más adelante, fué una combinación del *opus plumarium* con algo en que tenía que ver tanto el arte de manejar la aguja cuanto el mecanismo. Nos encontramos también en los mismos siglos en Inglaterra con un *opus consutum*, ó dígase «obra cosida,» que al parecer no es otra cosa más que el bordado llamado de aplicación ó al sobrepuesto en castellano, el cual consiste en el uso de piezas recortadas de tafetán, raso ó terciopelo, que se aplican sobre el fondo de las mismas materias, marcándose así el dibujo del bordado, que se enriquece además con cordoncillo de seda ó de oro que sigue todos los contornos.



Fig. 139. – Dalmática llamada de Carlomagno ó de León III, en el Vaticano, siglo XII

Cítanse los nombres de distintas reinas y princesas que se hicieron famosas en Inglaterra y en el mismo continente por su destreza en el bordado *opus anglicum*. Edelfleda, esposa de Brithod, duque de Northumberland, dió en presente, en el siglo X, á la iglesia de Ely, una cortina en la cual estaban representados los actos de valor de su marido, y más tarde la reina Algiva ó Emma, que con los dos nombres se la señala, mujer de Cunt, regalaba á la propia iglesia soberbias bordaduras, enriquecidas con piedras preciosas y con tal arte tejidas que se veían en ellas á modo de pinturas hechas con la seda y la aguja. Sostúvose por largo tiempo el renombre que por su perfección habían conquistado los bordados ingleses, que los cronistas franceses llamaban *ouvraiges d'Angleterre*, y en apoyo de esta aserción puede citarse la anécdota que refiere Mateo Paris y que sacamos de uno de los libros publicados por Alberto

Jacquemart. «Por aquel tiempo (1246) – dice el cronista – el señor Papa advirtió que los ornamentos eclesiásticos de algunos ingleses, en particular las capas de coro y las mitras, se hallaban bordadas en hilo de oro, de una manera deseable, y preguntó dónde se habían hecho aquellos trabajos. – En Inglaterra, se le respondió. – Y dijo el Papa: Inglaterra es en verdad para nosotros un jardín de delicias, un pozo inagotable; y de allá donde las cosas abundan, se puede ir sacando poco á poco.» Y el mismo Papa envió cartas selladas á casi todos los abades de la Orden del Cister para que sin dilación le enviasen bordados en oro, los cuales anteponía á todos los demás y con los que deseaba adornar sus casullas y capas pluviales. Esta demanda del Papa fué muy del gusto de los mercaderes de Londres que negociaban con aquella clase de bordados y que los vendieron por lo tanto á precios subidísimos.

Es un ejemplar importante é interesante de *opus anglicum* la *capa del monasterio de Sión* (fig. 137), que puede verse en el Museo de South Kensington. El punto del bordado tiene algo del punto de cadenilla, ó *chainette* según los franceses, mas no se confunde con éste. El efecto de cadenilla procede quizás de que el bordador se sirviera en su trabajo del ganchito ó de un útil parecido, en vez de la aguja exclusivamente. La *capa de Sión* es una obra en extremo notable y en la cual se advierte cómo iba perfeccionándose en la Edad media el gusto artístico. Ocupa el centro de la capa Nuestro Señor Jesucristo en la cruz con la Virgen y San Juan Evangelista, figurando encima el Padre Eterno distribuyendo sus dones á petición de María Santísima y debajo el arcángel San Miguel matando el dragón. Otros medallones colocados en el propio ornamento reproducen pasos de la vida de Jesucristo alternando con otros de la vida de los apóstoles. Cada asunto hállase circunscrito en un medallón cuadrilobado. Los intervalos quedan llenados por ángeles, dando el dibujo la vuelta á la capa. Algunos medallones aparecen mutilados por causa de unas fajas con escudos del siglo XIII, que se pusieron en el expresado ejemplar, el más admirable sin disputa que ha legado el *opus anglicum*. Asegúrase que San Dunstan, el monje artista de Inglaterra, en el siglo XII, hizo dibujos para que se ejecutasen en bordado, y añaden algunos arqueólogos que los calígrafos anglo-sajones fueron los primeros en emplear las suntuosas iniciales dragontinas, adornadas de follajes y entrelazos que terminan en una cabeza de dragón, y de las que se aprovechó igualmente el arte suntuario en diversas industrias. Ignóranse, empero, los nombres del artista y de los artífices que intervinieron en la confección de la *capa de Sión*, como se ignoran igualmente los de muchísimos otros que en los siglos medievales ejecutaron para catedrales y cenobios trabajos preciosos por el arte que resplandece en el dibujo y por la asombrosa perfección de la mano de obra.



Fig. 140. – La Virgen y dos ángeles, bordado griego del siglo XI-XII, procedente de la colección Spitzer

Tan diestros como los bordadores ingleses debieron ser los griegos allá en los siglos X, XI y XII, á juzgar por la soberbia *dalmática imperial* llamada de Carlomagno ó de León III (figs. 138 y 139), que se guarda en San Pedro Vaticano. Cuantos autores se han ocupado en el bordado reconocen que esta dalmática es el más bello ejemplar del citado arte que existe en el universo

mundo. En verdad que es una maravilla y que produce asombro por su riqueza, por su magnificencia, por la manera portentosa como está labrada y por los primores artísticos que contiene en sus dos lados. Es, en efecto, un ornamento imperial. Didron la describe en estos términos: «El fondo de esta dalmática es de seda azul, sembrado de crucecitas de oro y de plata dentro de círculos de oro. En las dos caras y en las hombreras están representados diferentes asuntos que se refieren á la expresión de una idea única: la gloria de Jesucristo en la tierra y en el cielo. Las grandes escenas que ocupan la parte principal de ambos lados tienen por temas la Transfiguración y el Juicio final. Las figuras se hallan bordadas en seda de colores variados, en oro y en plata. En la montaña de la Transfiguración, nacen de ramas verdes flores rosadas y frutos encarnados: un pájaro que allí se ve tiene los colores verde y oro. El lado opuesto es todavía más notable que éste por su belleza y por el gran número de figuras que desfilan por delante de Jesucristo, Salvador y Juez. Inscripciones griegas que aparecen en la dalmática no dejan lugar á duda acerca de su origen. Se la llama «imperial» porque, según una tradición muy dudosa, la llevó Carlomagno. La creemos menos antigua; cuando en otros tiempos un emperador ó rey se encontraba en Roma durante la época de las grandes fiestas de la Iglesia, se colocaba en la misa junto al Papa, y según refiere una vieja tradición, revestido con dalmática leía la Epístola ó el Evangelio. Si se examina el ejemplar de que hablamos se encontrará que no ofrece carácter de suficiente autenticidad la leyenda que afirma haber llevado esta dalmática Carlomagno al coronarle el Papa León III, en el año 800; mas acaso quien la usó fuese otro soberano del siglo XI ó XII, ya que este magnífico ornamento no es posterior á la duodécima centuria. Desde entonces ha servido para el diácono encargado de cantar en griego el Evangelio, que ha sido antes cantado en latín, en determinadas fiestas solemnes. Las bordaduras de esta preciosa vestidura son una maravilla que no ha excedido, ni quizás igualado siquiera, ninguna obra posterior.» Hay en la dalmática de Carlomagno una parte que se debe al tejido y otra al bordado: á la primera pertenece probablemente el fondo de seda azul, cuya procedencia griega puede muy bien admitirse: la segunda ¿es obra de artífices griegos ó de artífices británicos? *Adhuc sub judice lis est.* Procedencia griega se atribuye igualmente al bordado de la Virgen y dos ángeles que había figurado en la colección Spitzer (fig. 140).



Fig. 141. – Fragmento de la Tapicería de Bayeux, en Francia; siglo XI



Fig. 142. – Fragmento de la Tapicería de Bayeux, en Francia; siglo XI

¿Ha de atribuirse origen francés ú origen inglés á la famosa *Tapicería de Bayeux?* Hemos de advertir á nuestros lectores que la tapicería en cuestión no consiste en un tapiz de alto ni de bajo lizo, ni tiene siquiera la menor semejanza con los tejidos coptos, en los cuales se ha visto el punto llamado después de

los Gobelinos. Es una obra de bordador, ejecutada en lana sobre fondo de hilo (figs. 141 y 142), la que mide nada menos que setenta metros treinta y cuatro centímetros de longitud por cincuenta centímetros de anchura. He ahí lo que sobre este bordado escribe Ernesto Lefebure en su libro *Broderie et dentelles:* «El Museo de Bayeux (Calvados) – dice – posee esta obra que la tradición mejor fundada atribuye á la reina Matilde, mujer de Guillermo el Conquistador, que murió en 1087. Algunos críticos han pretendido que fuese obra de la emperatriz Matilde, su nieta, viuda en 1125 de Enrique V, emperador de Alemania, y esposa en segundas nupcias de Godofredo, conde de Anjou. De todos modos, débese á la inspiración de los que asistieron á los sucesos representados en ella, habiendo sido menester, sin duda, algunos años para bordar un trozo de hilo de más de doscientos pies de longitud. Es, como dicen las antiguas crónicas: *une tente trés longue et estroite de telle á broderie de ymages et escriptaux faisant representation du conquête de l'Angleterre.*» «El fondo consiste en una fuerte tela de lino sobre la cual van dibujados personajes, caballos, buques, etc., etc., en conjunto 1125 figuras, con hilos de lana juxtapuestos y retenidos por otros hilos que los cruzan á ciertas distancias. Los colores de la lana, aunque elegidos algo caprichosamente, expresan bastante bien los efectos que se han querido producir. Inscripciones intercaladas explican además que la reina ha representado la conquista de Inglaterra por los normandos al mando de su real esposo. Comienza la historia en el momento en que Haroldo deja la corte del rey Eduardo y termina con la batalla de Hastings. Es por lo mismo una suerte de epopeya á la aguja. El dibujo de las figuras recuerda la infancia del arte, pero el ejemplar es curioso por su ingenuidad y por su autenticidad innegable.»

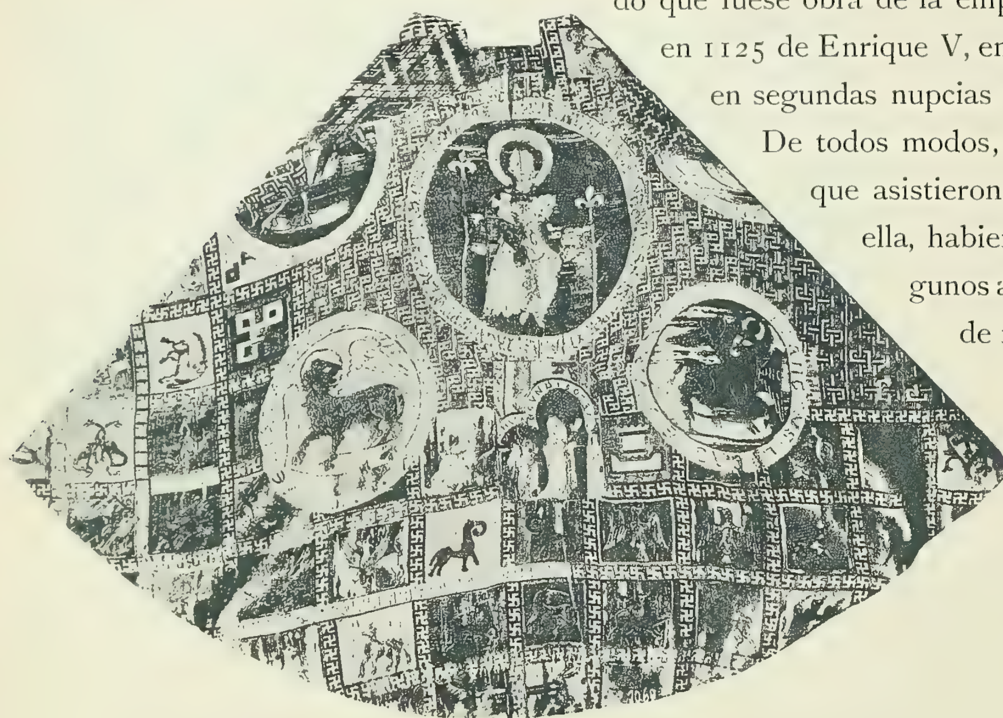


Fig. 143. – Bordado sobre lino, existente en el decanato de Gross en Styria; siglo XII

Los párrafos que hemos transcrito resumen la opinión dominante entre los escritores franceses acerca de la *Tapicería de Bayeux.* Es distinta la que profesan los escritores ingleses, y en prueba véase lo que pone Daniel Rock en su prefación al catálogo de tejidos y bordados del Museo de South Kensington. «Ha sido moda por largo tiempo – escribe – considerar la tapicería de Bayeux como un gran documento histórico, por afirmarse que la hizo nada menos que la propia mujer de Guillermo, Matilde, ayudándole sus doncellas. El nombre que se le da es una equivocación, puesto que es un bordado y no un tapiz. No fué la Normandía, sino Inglaterra, el país en donde fué labrada; y no fué Bayeux, sino Londres, el punto en donde esto se verificó. Son varias las probabilidades que nos mueven á opinar que ni la reina Matilde, ni sus camareras dieron un solo punto en aquella obra, siendo de creer por añadidura que ni la vió siquiera. Burdo lino blanco, de lo peor que se tejía, no ha sido nunca material que eligiera una reina para una obra que debía representar una empresa llevada á felice cima por su marido. Tres mujeres se ven en la tapicería y ninguna de ellas Matilde: á buen seguro que el más estúpido cortesano no hubiera desaprovechado la ocasión que se le ofrecía de halagar á su soberana poniendo su efigie en la bordadura. Una tela de diez y nueve pulgadas de ancho por doscientos seis pies de largo, llena de guerreros, unos á pie, otros á caballo, hubo de exigir mucho tiempo y muchas manos, y á pesar de ello no se reza una palabra de esto en la vida de la reina Matilde.» «Si esta tapicería hubiese pertenecido á la esposa de Guillermo,

en vez de ser llevada á Bayeux, por la que no sintió ninguna afección particular, la hubiera legado, como otras cosas, á su querida iglesia de Caen. En su testamento nada se lee acerca del particular y únicamente se mencionan en él dos bordados, trabajos ingleses, una casulla comprada á la mujer de Alderet en Winchester y un vestido que fué ejecutado para ella en Inglaterra: *Casulam quam apud Wintoniam operatur uxor Aldereti... atque aliud vestimentum quod operatur in Anglia*, los cuales deja á la iglesia de la Santísima Trinidad en Caen.»

«Asegúrase, empero – prosigue Mr. Rock, – que la tradición nos dice haber sido ejecutada la tapicería por la reina Matilde. Esta tradición no cuenta más allá de un centenar de años, y tradición de tan escasa fecha no sirve de nada. ¿Quién la hizo entonces y cómo fué á parar á Bayeux? Otón, obispo de Bayeux y hermano de Guillermo, acudió él mismo á la guerra, llevó vasallos suyos, como lo verificaron otros señores normandos, y peleó en Hastings. De todos los grandes jefes que allí se encontraron, cítanse únicamente los nombres de dos de ellos en el bordado. Otón figura nada menos que en tres de sus secciones: fuera de él, tres varones desconocidos por completo para la Fama, Turoldo, Vital y Wadard, obtienen alguna vez, como el obispo, aquella honrosa distinción. Rico y gozando de influencia en Normandía, Otón, después de haber sido hecho Conde de Kent por su victorioso hermano, vino á ser más rico y más influyente todavía en Inglaterra, y de ahí el que los tres varones antes citados, feudatarios del prelado, debiesen á las mercedes de su señor entrar en posesión de vastos estados en Inglaterra. Procediendo de Bayeux y debiéndole gratitud á su obispo, aquellos guerreros, convertidos en opulentos lores de Inglaterra, pudieron tener el deseo natural de ofrecer juntos un donativo á la catedral de su ciudad. De ahí que mandaran ejecutar en Londres el bordado en cuestión, en el que no intervino ni la reina Matilde, ni ninguno de los grandes jefes de la expedición normanda y sí únicamente el obispo de Bayeux y los referidos tres varones, conciudadanos suyos, todo con el objeto de que fuera lo que ha sido y es para la misma población de Bayeux, esto es, un monumento de la parte que el obispo de Bayeux y aquellos tres ciudadanos tomaron en la conquista de Inglaterra por los normandos. Juzgamos nosotros que esta curiosa obra se debe á la primera mitad del siglo XII y que tal vez fué ofrecida á la nueva iglesia de Bayeux, porque la antigua había sido quemada en 1106 por nuestro Enrique I, con tanto mayor fundamento cuanto tiene exactamente las dimensiones mismas que se requieren para colgarla en ambos lados de su actual nave.» Esto dice el arqueólogo inglés; mas después de su alegato no vemos que resulten todavía aclarados del todo los puntos dudosos que existen respecto de la fecha y procedencia del bordado que se denomina la *Tapicería de Bayeux*. Los ingleses han querido traer el agua á su molino, conforme se dice vulgarmente, con la pretensión de que el ejemplar en cuestión es un interesante é importantísimo *opus anglicum*. Lo que, á nuestro entender, puede admitirse es la fecha de la primera mitad del siglo XII para la expresada bordadura.



Fig. 144. – *Paludamentum* en el Tesoro de la catedral de Bamberg, siglo XII

Curioso por el mismo estilo de la tapicería de Bayeux es un tapiz ó cortina que existe en la catedral de Gerona, en el Principado de Cataluña, y que desconocen los arqueólogos extranjeros merced á estar escasamente enterados todos ellos de cuanto se refiere á España. A esta ignorancia ha podido contribuir la circunstancia de que el Capítulo de aquella catedral tuviera el tapiz oculto, más por no conocer su mérito ni su valor arqueológico, que por el caso opuesto de quererlo conservar muy guardado como ejemplar precioso. El *tapiz de Gerona*, que así suele denominársele, es también un bordado, sobre base de lino, con estambres de diversos colores.

El Sr. D. Juan F. Riaño, uno de los contados arqueólogos que han hablado de este notable ejemplar, lo atribuye al siglo XII, fecha también que le da el autor de la nota inserta en el catálogo de la Exposición histórico-europea de 1892. Mide este paño bordado 3'78 metros por sus cuatro lados y su asunto es el de la Creación del mundo según el libro del *Génesis*. En un cuadro de regulares dimensiones, formado por fajas divididas en compartimientos, se halla inscrito un círculo, y en el centro de éste otro de menores dimensiones, en el que aparece la imagen del Salvador en actitud de bendecir con la mano derecha, teniendo apoyada la izquierda sobre un libro en que se leen estas palabras: *Sanctus, Deus, Rex fortis*, y alrededor de la imagen: *Dixit quoque Deus, fiat lux et facta est lux*. Siguiendo el contorno del círculo mayor se encuentra esta leyenda: *In principio creavit Deus cœlum et terram, mare et omnia quæ in eis sunt et vidit Deus cuncta quæ egerat et erant valde bona*. Dividen el espacio comprendido entre los dos círculos secciones radiales, en número de ocho, en las que se hallan representados el Espíritu Santo, en forma de paloma volando sobre las aguas en lo alto del paño, y á continuación los ángeles de la luz y de las tinieblas, la separación de la tierra y del mar, la creación del sol, de la luna y de las estrellas, de las aves, peces y animales de toda especie, y por fin la creación de Adán y Eva. En los cuatro ángulos, fuera del círculo grande, están figurados los cuatro vientos. De las fajas que forman como el marco de la composición faltan dos próximamente, y en las que restan se bordaron personajes vestidos con túnica corta, el año simbolizado por medio de una media figura barbuda, inscrita en un medallón en lo alto del paño, los meses y en los ángulos las estaciones. Advierte el catálogo que hemos mencionado la semejanza que la composición del tapiz de la catedral de Gerona tiene con las similares que ilustran el códice de San Beato y la arqueta de la catedral de Astorga. El Sr. Riaño escribe al mismo propósito: «Les es fácil á los que estudian las obras del arte español de la Edad media fijar el período y estilo á que pertenece este ejemplar. Varias ilustraciones notables existen en España que representan el Apocalipsis y que fueron pintadas en los siglos X, XI y XII, á que he aludido en otros capítulos de esta obra. Las figuras del tapiz de Gerona están dispuestas de un modo parecido al de las miniaturas del siglo XII. Al mismo estilo pertenecen las pinturas del techo de la capilla de Santa Catalina, en San Isidoro de León, que fueron ejecutadas en la propia centuria, no pudiéndose poner en duda que pertenecen al mismo período y al mismo estilo.»

Bordados de gran rareza arqueológica pertenecientes á fines del siglo XI ó al XII existen en otros diversos puntos en estado más ó menos perfecto de conservación y no pocos sumamente deteriorados por el tiempo y la incuria ó quizás la ignorancia. Citaremos al caso los bordados de la arca de San Ewaldo en Colonia, de marcada rudeza, pero en extremo típicos; el que se guarda en el decanato de Gross en la Styria (fig. 143), obra de un hermoso carácter y al par grandiosa; el que forma parte del Tesoro de Halberstadt y la capa llamada de Bamberg, de peregrina corrección en el dibujo y en la mano de obra perfectos como ciertas bordaduras pertenecientes á siglos posteriores; el *Paludamentum*, de Bamberg asimismo, ejemplar soberbio (fig. 144), de todos los cuales habla M. L. de Farcy, inteligentísimo en la especialidad, en su sustancioso libro *La Broderie*.



PAÑO BORDADO DE LA CATEDRAL DE GERONA, SIGLO XII

XIV

El bordado en los siglos xiii, xiv y xv. – Los árboles de Jesé. – Las bolsas ó escarcelas. – El bonetillo del infante D. Felipe. – El almohadón de la estatua yacente de Doña Elisenda de Moncada. – Las mitras bordadas. – El arco de medio punto y la ojiva en las bordaduras de los siglos xiii al xv. – Los frontales de la Seo de Manresa, de la Real Audiencia de Cataluña y de la catedral de Córdoba. – La heráldica en los bordados.

Cuando en la cuarta cruzada, que comenzó á principios del siglo xiii, los cruzados capitaneados por Balduino, conde de Flandes, con los venecianos dirigidos por su Dux Dandolo, se apoderaron de Constantinopla, se realizó un reparto de las riquezas de todo género acumuladas en aquella capital. Abundaban entre ellas los bordados suntuosos que habían sido tan del gusto de aquellos soberanos y por los cuales sentían también predilección los defensores de la Cruz, quienes al coronar á Balduino le pusieron un riquísimo manto bordado y cuajado de piedras preciosas, y con águilas bordadas tan resplandecientes á la luz del sol, que el manto semejaba de fuego, al decir de un testigo de la ceremonia. Antiguas estofas y bordaduras que se conservan en el tesoro de la iglesia de Halberstadt, en Westfalia, se juzgan procedentes del mencionado saco de Constantinopla, ocurrido en 1204. Esto acrecentó en Occidente la afición á los bordados, siendo en número considerable los que se hicieron en el siglo xiii. San Luis figura entre los reyes que ofrecieron á la Iglesia presentes de bordados, puesto que al volver de su primera cruzada regaló al templo de San Dionisio soberbios tejidos, embellecidos con bordados, para que se colocasen sobre las arquetas y las urnas que contenían reliquias. En todo se empleó entonces el bordado. Con él se enriquecieron las prendas imperiales, de lo cual es testimonio el soberbio manto de Otón IV, del Museo de Brunswick (fig. 145); con él se decoraron los ornamentos que usaban los sacerdotes en los actos litúrgicos; con él se aumentó la brillantez de ricas estofas con las cuales se cubrían las imágenes; poníase en los cortinones suspendidos alrededor de los altares y en los cuales se bordaban los santos á quienes estaba dedicado el altar. Comenzóse entonces el empleo de escudos y cuarteles heráldicos en las bordaduras, elemento de que sacó grandísimo partido, conforme lo hemos manifestado en otra ocasión, el arte decorativo de la Edad media.



Fig. 145. – Manto de Otón IV, siglo xiii

El dibujo de los bordados pertenecientes á los siglos xiii, xiv y xv tiene ya desde la primera mitad de la centuria décimatercera un carácter muy distinto del que ofrece en el arte bizantino y en el arte románico. El aspecto candoroso y casi diríamos inocente que los bordados tenían en los siglos xi y xii desaparece ya después, adviértese mayor firmeza en el dibujo y hasta más movimiento en las líneas de las figuras, sin que éstas pierdan su gravedad, ni siquiera la solemnidad peculiar á la imaginería cristiana de la Edad media. Las figuras más grandiosas que expresivas de Bizancio y las románicas pintadas á semejanza suya, ceden el

puesto á imágenes cuya expresión religiosa encanta y en las cuales se descubre frecuentemente que el artista, autor de ellas, perito en el dibujo, no quiso extremar su habilidad para no hacer perder á aquellas figuras su aire profundamente devoto. Estos méritos se encuentran del mismo modo en las tablas pintadas, en los santos esculturados y en las miniaturas de los códices que en los mejores bordados de los siglos XIV y XV, de los cuales se conservan en catedrales, conventos y museos los más preciados ejemplares. En los escasos fragmentos de orlas de casulla ó frontales de los siglos XIII y XIV que han llegado hasta nosotros, son toscas aún las figuras, muy sencilla la ornamentación que las rodea, de medio punto ó con línea ligeramente levantada los arcos debajo de los cuales aquellos santos van colocados, y el fondo, de oro todo, con una labor ajedrezada ó losanjada que hace resaltar las representaciones de imaginería. Bordáronse por aquellas fechas los *árboles de Jesé*, que así se llamaban los dibujos dedicados á mostrar la genealogía de Nuestro Señor Jesucristo. Existen diversos ejemplares de *árboles de Jesé*, mereciendo ser especialmente citados el que formó parte de la colección Spitzer y el que posee la catedral de Lérida, ambos de una labor en extremo delicada. El mismo tema se empleó en las vidrieras de colores medievales, viéndose siempre en él un árbol de verdes hojas, que arranca del anciano Abraham, dormido al pie del tronco, y en las ramas distintos personajes de la Ley Antigua, como los reyes David y Salomón, para rematar con la Virgen María y con el Señor crucificado. El *árbol de Jesé* de la colección Spitzer está bordado sobre raso, que el bordador dejó liso y al descubierto para las carnaciones, estando marcados los lineamientos del rostro, los cabellos y las barbas con seda negra, por medio de puntitos tan finos que parecen hechos con tinta. Los fondos son de oro. La catedral de Lérida tiene entre sus ornamentos, como hemos indicado, un *árbol de Jesé* muy notable por la perfección del bordado. En los siglos XIV y XV se labraron las obras más acabadas de bordado, de algunas de las cuales hablaremos en breve. Hemos indicado ya que todo lo referente al arte del bordador gozaba de gran predicamento entre los nobles y los eclesiásticos en particular. El arte profano sacó gran partido del bordado, como asimismo del tapiz para alhajar los suntuosos castillos que poseían los señores feudales. No tenían estos edificios las divisiones construídas con tabique que se hallan en los palacios y en las casas modernas. Dejábanse en sus plantas salas desahogadas, que era luego indispensable dividir, valiéndose de tapices y cortinones, movibles á voluntad de los dueños ó de sus mayordomos. Para este oficio servían á maravilla los paños de Ras ó de Arras, que así se denominaron en España, como saben nuestros lectores, los tejidos de alto y bajo lizo con floresta ó con imaginería. Servían también de igual manera los cortinones bordados, cosa que hemos dicho al hablar del mueblaje y de la que hacemos memoria en estos instantes, para dar á conocer á nuestros lectores un uso más de los paños bordados. Con preferencia se sembraron estos paños de motivos repetidos alternadamente, como leones, águilas, cruces, y asimismo en muchos casos se bordaron en ellos con notable primor y con gran riqueza los escudos nobiliarios de los dueños de la casa, con



Fig. 146. – Escarcela que formó parte de la colección Delaherche; siglo XIII

su divisa si la poseían, los tenantes y todo el aparato heráldico que tan hábilmente supieron utilizar los artistas de la Edad media. Es imponderable el efecto que producen estos paños, los cuales fueron prolongándose al través de los siglos hasta llegar á las colgaduras del Renacimiento que en nuestra patria se denominaban *reposteros* y que se utilizaban para embellecer cámaras y camarines y para adornar balcones y ventanas al paso de las procesiones ó de cortejos reales. Con no escasa suntuosidad se labraron durante los siglos XIV y XV paños mortuorios, ya para ser extendidos sobre los féretros de reyes y príncipes, ya para desempeñar igual servicio sobre los ataúdes más modestos de maestros agremiados ó de cofrades. Fueron estos paños de terciopelo ó de ricos brocados y tenían bordados la imagen del santo titular ó protector de los que habían mandado confeccionarlo y temas simbólicos en armonía con el objeto de su destino. Todos los gremios y hermandades poseyeron paños mortuorios, siendo muy notable en esta especialidad el de la *Fishmonger's Company* ó los pescadores de Londres, que se sacó para las exequias de sir Guillermo Walworth, en tiempo de Ricardo II, en 1381, y el del monasterio de Poblet, que guarda la catedral tarraconense.



Fig. 147.-Bonetillo del infante D. Felipe, hijo del Rey Santo, en el Museo Arqueológico nacional de Madrid

A toda suerte de objetos se aplicó el bordado, como consecuencia del lujo reinante en los siglos XIII, XIV y XV. Entre los más curiosos y que más raros se han hecho, á pesar de lo mucho que se prodigaron, han de ponerse las bolsas ó escarcelas, prenda que no dejaban de usar ninguna dama de calidad, ni prócer, ni paje, para guardar en ella cuanto se les antojaba. Consérvanse en poder de museos, de iglesias y de particulares algunas curiosas escarcelas, siendo la más bella de todas, al decir de personas peritas en la materia de que tratamos, la bolsa ó escarcela que existe en el tesoro de la catedral de Troyes y que se dice haber pertenecido al conde de Champagne, Tibaldo IV, apellidado *le Chansonnier*, que vivió de 1201 á 1233. Hay en ella el retrato bordado artísticamente de un joven sarraceno, vestido con capa blanca que le envuelve cabeza y hombros, túnica ajustada y una suerte de faldas holgadas y flotantes. En la parte inferior del bolsón aparece el mismo sarraceno inmolando un león á los pies de la reina Eleonora de Aquitania. Personajes, arabescos y hojarasca están bordados en seda sobre tela de lino, recortada luego y aplicada sobre terciopelo carmesí. La ornamentación en losange se empleó frecuentemente en las bolsas, conforme sucede con la encontrada en la tumba de Pedro Mauclerc, duque de Bretaña, quien vivió de 1212 á 1250, hecha de tisú de oro, adornado con losanges que contienen veintinueve blasones distintos, figurando en el centro el de Bretaña. El coleccionista M. Delaherche reunió tres bonitas escarcelas, las cuales ignoramos si se conservan todavía en su poder. A dos de ellas se les supone la fecha del siglo XIII, teniendo la más interesante un personaje quimérico (fig. 146) en la parte superior y en la inferior dos monstruos, con cuerpos de cuadrúpedo y bustos humanos que, al parecer, personifican los vicios del orgullo y de la galantería, personificaciones



Fig. 148.-Cabeza de la estatua de la reina doña Elisenda, con el almohadón en que descansa, en el Real Monasterio de Santa María de Pedralbes; siglo XIV

muy usadas en las iluminaciones de manuscritos pertenecientes al siglo XIII. Su significación es que los hombres descienden con los vicios al nivel de los animales. La escarcela en cuestión está bordada en seda y oro de Chipre, teniendo un fondo de terciopelo verde, muy gastado. La cara opuesta es de damasco de Luca con ramaje verde y pajarillos. En otra escarcela que fué propiedad de M. Edmundo de Bonnafé y que se juzga pertenecer al siglo XIV, se ven personajes sacados del *Roman de la Rose*, y según Lefebure recuerda una frase del inventario de Carlos V, en el que es cuestión de bandas bordadas *à dames et à arbres*, y en la que figura en el tantas veces repetido Museo de Cluny un campo alosanjado con pavos y cisnes.



Fig. 149. – Mitra de Santa María del Estany, en el Museo diocesano de Vich; siglo XIV

Es ejemplar interesante de la aplicación del bordado á una prenda del vestido el bonetillo ó birrete que llevaba el infante D. Felipe, hijo de Fernando III el *Santo*, de quien hemos hablado en la *Historia del Tejido*, por razón de su manto y aljuba. Lo mismo que estas vestimentas fué extraído el birrete del sepulcro del infante en Villalcázar de Sirga, teniéndolo los inteligentes por notable muestra del estilo mudéjar. Lo forman dos órdenes de medallones, con disposición en losange, en los que se ven alternativamente bordados en oro sobre fondo rojo y en rojo sobre fondo de oro, un castillo y un águila imperial (fig. 147). Revelan estos cuarteles, según dictamen de los autores del catálogo de la Exposición Histórica, en la parte correspondiente al Museo Arqueológico Nacional, donde se custodia el birrete, revelan – dicen – haber sido usado por el infante en el tiempo durante el cual subsistieron las pretensiones de su hermano Alfonso X el *Sabio* al imperio. Al siglo XIII pertenece esta bordadura, y de la inmediata centuria tenemos á mano un dato utilísimo en el almohadón donde reclina la cabeza la reina Doña Elisenda de Moncada, en el sepulcro suyo que está en el presbiterio, en el lado de la Epístola, en la iglesia del monasterio de Pedralbes. Lo fundó en 1325 la citada reina, última esposa de D. Jaime II de Aragón, y su enterramiento ofrece la particularidad de que la estatua yacente de la fundadora lleva regio traje con corona en la parte que mira á la iglesia, y en la que pertenece á la clausura los hábitos monjiles, siendo en lo demás idéntica la traza del monumento, según hemos oído referir, ya que no nos ha sido nunca posible entrar en el convento. Pues bien: el almohadón de mármol, delicadamente labrado como la estatua, muestra haber sido puntualmente copiado de un almohadón bordado. En él aparecen con disposición semejante á la que se nota en el birrete del infante D. Felipe los escudos de las casas de Aragón y de Moncada (fig. 148), produciendo un efecto en sumo grado vistoso y siendo de alabar por su severidad y magnificencia.

En las mitras episcopales hicieron alarde igualmente de gran pericia los bordadores de la Edad media. Consérvase como oro en paño, en el Archivo de la catedral de Barcelona, una mitra que se cree haber sido usada por San Olegario, cuyo pontificado pertenece al siglo XII, puesto que murió el santo en el año 1136, siendo Conde de Barcelona Ramón Berenguer IV. En dicha mitra se advierte la traza propia de la decoración románica, formada por fajas con medallones en los que están representados santos y santas á nuestro entender y á juzgar por el nimbo que rodea los bustos de algunos de ellos. Cuanto se diga para ensalzar el arte de este trabajo de bordador resultaría pálido ante la realidad. Los estragos del tiempo y de la permanencia de este ornamento en un sepulcro no han logrado destruir sus bellezas. El dibujo de los medallones tiene aún algo de romano, diríase que es obra de un artista que mantuviese la tradición clásica, por la corrección del dibujo y la nobleza que en todo resplandece. Tintas finísimas

MITRA DE SAN OLEGARIO, EN LA CATEDRAL DE BARCELONA

Pertenece al siglo XII el pontificado de San Olegario, ya que murió el santo obispo en 1136, siendo conde de Barcelona Ramón Berenguer IV. Tiene este interesantísimo ejemplar del bordado medieval un carácter completamente románico, el que se nota en las fajas con medallones que adornan sus dos caras. En el dibujo parece notarse todavía la tradición clásica en la corrección de las testas, que no han borrado los estragos inevitables del tiempo y del sitio en donde estuvo durante largos años la citada prenda de la vestidura episcopal. El trabajo del bordador es primoroso al extremo de que se haga difícil afirmar en algunos trozos si se trata de una bordadura ó de un tejido perfectísimo.





MITRA DE SAN OLEGARIO, SIGLO XII, EN LA CATEDRAL DE BARCELONA

diestramente aplicadas aumentan las excelencias del dibujo, traducido con perfección insuperable por un bordador, ya que obra de bordado parece la mitra de San Olegario y no tejido, aun cuando puedan ocurrirse acerca de este punto algunas dudas, por más que se examine la mitra con suma detención y cuidado. En iglesias de otras naciones se guardan como preciadas reliquias mitras parecidas á la del Archivo catedral de Barcelona, pero no conocemos ninguna que en primor artístico se adelante ni acaso se iguale á ésta. Por ello, con justo motivo, el Capítulo la tiene depositada en el Archivo, lugar en donde se halla del todo á cubierto de desperfectos y profanaciones. Adelantando más en la historia encontraremos otras mitras en las cuales se nota el buen gusto del artífice que las ejecutó. En el Museo de Vich pueden verse dos, una de ellas bordada con sedas y abalorios, con un águila entre sus temas, probablemente del siglo XIII, y la segunda del XIV, de mucho carácter, con la Anunciación á un lado (figura 149) y en el otro un rey y una reina, bien conservada y en las bordaduras bastante primorosa. La última mitra ha de considerarse como ejemplar típico entre los ornamentos de esta clase pertenecientes á los siglos XIII y XIV por la severidad y sobriedad del dibujo, no falto de riqueza, aun cuando ésta no pueda apreciarla todo el mundo en la actualidad por haberse empañado las entonaciones brillantes del oro.



Fig. 150. – Frontal del Museo de Cluny en París, siglo XIV

El bordado en el siglo XIII – dice J. Labarte – siguió el movimiento de renovación y de progreso que se notó en todas las artes. Desde este instante se puede decir con M. Laborde que «el bordar era un arte y una rama seria de la pintura. La aguja, verdadero pincel, corría sobre la tela y dejaba tras ella el hilo teñido á manera de color, produciendo una pintura de un tono sedoso y de una ejecución ingeniosa, cuadro brillante sin reflejos y espléndido sin dureza.» Siguióse bordando ornamentos de iglesia en los conventos, y las damas nobles y ricas tuvieron el bordar como ordinario pasatiempo, haciéndose tan general el gusto por la ornamentación de los paños y extendiéndose con tal motivo el bordado hasta el punto de que en todas las principales ciudades del Occidente fué ocupación lucrativa para gran número de obreros de los dos sexos.»

«El inventario del Tesoro de la Santa Sede, hecho en 1295 por orden de Bonifacio VIII, nos demuestra que el bordado se hallaba extendido por todas partes. Menciónanse, en efecto, las bordaduras de Venecia, de Luca, de España, de Inglaterra y de Alemania, las cuales procedían sin duda de donativos hechos por reyes y príncipes á los soberanos pontífices durante el curso del siglo décimotercero. Encuéntranse también bordados de Rumanía, nombre con que se designaban entonces las provincias europeas del imperio del Oriente. Hemos de advertir, no obstante, que las expresiones precisas como: *brodatam de opere Cyprensi*, *brodatam de auro de opere Romanie*, *de opere recamato ad aurum et sericum*, *operatum ad acum de auro et serico* son raras, lo que no es motivo, á nuestro entender, para que no dejen de considerarse como bordadas estofas cuya ornamentación no venga designada por cualquiera de las mentadas expresiones. Así opinamos que se deben tener por bordados los tejidos cuya ornamentación está especificada por la palabra *laboratus* que vale «trabajado.» Esta frase: *Unum dorsale pro altari cum imaginibus Beatæ Virginis... et est laboratum super xamito rubeo ad aurum filatum* (Un dorsal para altar con las figuras de la Virgen... trabajado sobre samit encarnado con oro hilado) indica positivamente que se trata de una obra sobre samit de aquel color con oro hilado, trabajo hecho sobre una estofa ya existente, y

por lo mismo un trabajo de bordadura. Es cierto que el calificativo *laboratus* no va acompañado siempre de una explicación tan clara; y sin embargo entendemos que se le ha de considerar siempre como equivalente de *brodatus*. Así, pues, juzgamos que se refieren á bordados estas frases: *Tunicam de diaspro albo laborato ad aves in rotis profilatas de rubeo; Tunicam de panno venetico laborato ad leones, grifones et vites ad aurum* (Una túnica de *diaspro* blanco bordada con pájaros en círculos perfilados de rojo; Una túnica de tejido veneciano bordada con leones, grifos y pámpanos en oro).» Lo que va copiado es prueba concluyente de cuán extendido estuvo el bordado en los siglos en que floreció el arte ojival que tantas maravillas produjo. Las observaciones que se hacen en las líneas traducidas respecto de la significación que ha de atribuirse al adjetivo *laborato* en los inventarios de entonces, no pueden ser ni más fundadas, ni más atinadas.

En el siglo XIII las figuras ó imágenes que se ponían en las orlas de capas y casullas ó bien las escenas sacadas de la Pasión del Señor ó de las vidas de santos, hallábanse todavía debajo de arcuaciones de medio punto, forma que persistió por algún tiempo en el bordado y en otras artes suntuarias después que iba desapareciendo del edificio por la invasión de la ojiva. Hay tosquedad en las bordaduras de la citada centuria que se conservan en iglesias y museos, pero la escasa perfección del trabajo viene de sobra compensada con el carácter que presentan. Sea ejemplo de esto una interesante tira que figura en el Museo de Cluny y que no parece haber pertenecido á ningún pluvial ni casulla, sino probablemente á algún paño de atril, aun cuando no fuere cosa imposible que hubiese tenido el primer destino. Se le da con razón á este ejemplar la fecha del siglo XIII, y decimos con razón, porque las figuras en él bordadas recuerdan las que se ven en miniaturas de códices de fines del siglo XII ó de comienzos del XIII, y por lo que hace al punto del bordado revelan mayor habilidad de la que se advierte en obras de tiempos anteriores, como verbigracia la tapicería de Bayeux. En la parte superior de esta notabilísima bordadura se halla representado el Padre Eterno, teniendo en su regazo al Salvador del Mundo y á sus lados dos santos, uno de los cuales es sin disputa el apóstol San Pedro; constituye el centro un fraile en el acto de rezar el Santo Sacrificio de la Misa, puesto debajo de un edificio en el cual se notan los rasgos románicos más decididos; por fin el compartimiento inferior está ocupado por dos personajes arrodillados en actitud orante ó votiva, de quienes al verlos diríase que han sido sacados del Códice de los Testamentos ó de otro parecido. Como lo hemos dicho antes, es digno de estudio este bordado por el carácter que reune, por la severidad del dibujo y por la reposada magnificencia que presenta en el conjunto.



Fig. 151. – Trozo de orla de casulla, siglo XIV; de la colección del autor

Sin afirmar, ni mucho menos, que en el mismo siglo XIII no aparezca la ojiva en alguna de las bordaduras que por aquel tiempo se ejecutaron, diremos sí que en el siglo inmediato se encuentra ya en las obras de que hablamos la expresada forma constructiva, generadora de la ornamentación en los siglos XIV y XV. Un frontal de altar del XIV, perteneciente al propio Museo de Cluny, nos presenta ya la ojiva en arco trilobado, con escenas diversas en los compartimientos, y entre ellas el milagro de Bolsena, sobre la presencia real de Nuestro Señor Jesucristo en el Sacramento de la Eucaristía

(fig. 150). Lefebure en su libro *Broderie et dentelles* asegura que los asuntos bordados en la centuria décimacuarta están generalmente encuadrados por círculos cuadrilobados, faltándole sólo añadir que esta afirmación se refiere únicamente á los casos en que el artista ó el artífice hubieren adoptado la forma del medallón ojival. En los demás, como por ejemplo en el frontal de Cluny, á que hemos hecho referencia, el arco era trilobado ó cuadrilobado y en ocasiones sin lóbulo alguno, apareciendo limpia la línea de la ojiva. En el paño litúrgico en que nos ocupamos, el oficio de bordador no se muestra mucho más adelantado de lo que estaba en el siglo anterior, si bien descubre ya en algunos pormenores cierta pulcritud, alguna minuciosidad que no se advertían cincuenta años ó un siglo antes. Así merece que se fije la atención en los dibujos de los vestidos que llevan los personajes del frontal de Cluny, y que pueden ser útiles para formar concepto de los que se emplearon en los últimos años del siglo XIII y en la primera mitad del XIV en estofas litúrgicas cuando no se las quería decorar con pájaros, leones ó asuntos historiados de toda especie. No se adelantan en expresión las figuras é imágenes del 1300 y siguientes á las del siglo XIII, mas sí acaso en movimiento, careciendo hasta cierto punto aquéllas de la ingenuidad que se advierte en éstas y siendo las primeras menos envaradas, casi diríamos menos hieráticas, que las segundas (fig. 151). «Los asuntos caballerescos – escribe el ya citado Lefebure – disputan á los religiosos el concurso de los bordadores, y hasta en la elección de los santos se prefiere los que tienen carácter guerrero. Parece que la Religión, hasta en el interior de las iglesias y monasterios, cabalga en sueños junto á los cruzados por el camino de Jerusalén. – San Mauricio, centurión de las falanges romanas; San Martín, que fué soldado antes que grande obispo; San Jorge, al que se representa como un caballero en su caballo matando á una fiera, y sobre todo el Señor San Miguel, que atraviesa con su lanza

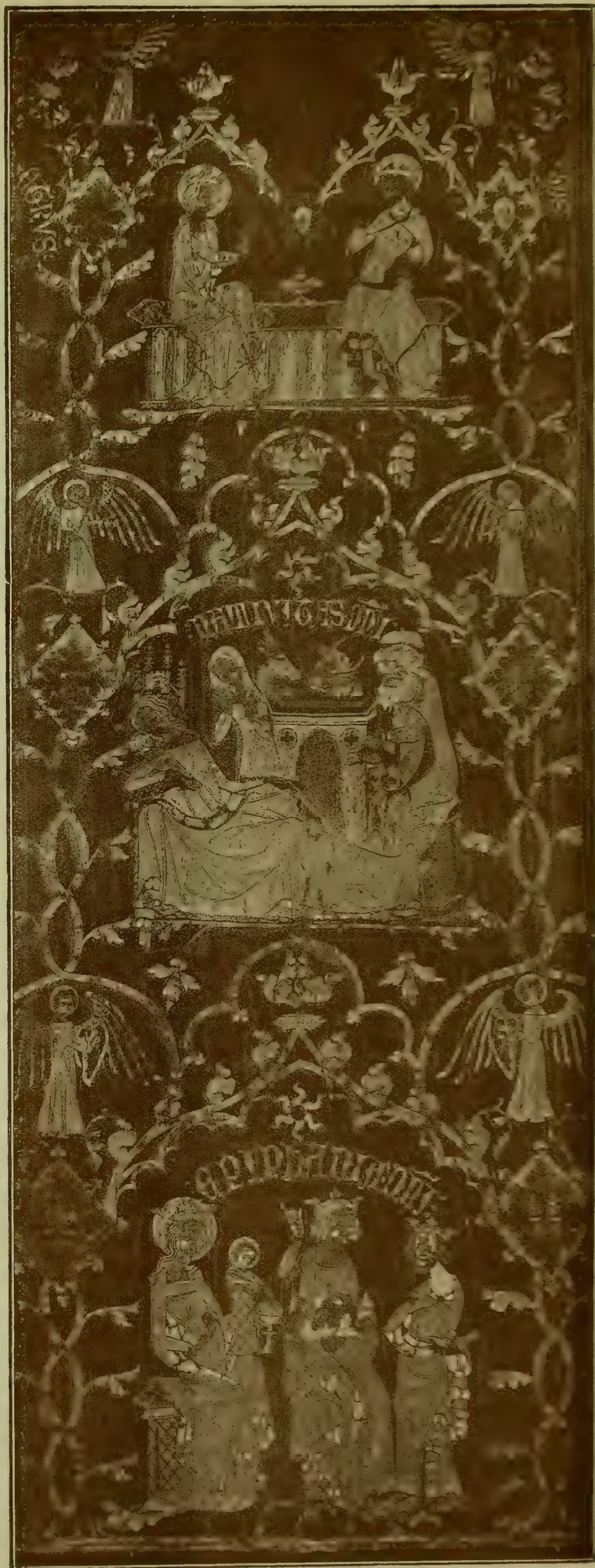


Fig. 152. – Paño de atril de la catedral de Vich. siglo XIV-XV, que se halla en el día en el Museo arqueológico episcopal de la expresada ciudad

al demonio vencido, santo al que invocaban todos al emprender la famosa peregrinación al «Monte situado cabe los peligros del mar;» he ahí los temas predilectos de los bordadores desde el siglo XII al XV. – Cuando se representa á Nuestro Señor se elige el paso de la Crucifixión, rodeándolo de soldados que le clavan en la Cruz ó se juegan á la suerte sus vestiduras, ó bien el paso de la Resurrección cuando, entre el espanto de los soldados, sale Jesús de la tumba. – Cuando Carlos VI quiso ofrecer un regalo á su yerno el rey de Inglaterra, le envió cuatro ornamentos de iglesia, en dos de los cuales estaban bordados la bendita Trinidad y el monte Oliveto y en los otros dos San Miguel y San Jorge. Parece que siempre debían verse santos que llevasen coraza. Es la marca de la época.» Más adelante añade el mismo discreto y erudito arqueólogo, en el propio libro anteriormente citado: «Así, pues, asuntos religiosos y caballerescos, hete ahí lo que imprime un sello particular á la Edad media en sus obras de bordado, las que no pueden confundirse con las posteriores, que se resienten de costumbres más pacíficas y de hábitos menos severos. Todo se refina y se perfecciona quizás en los procedimientos de ejecución, si bien perdiendo la noble audacia y la leal franqueza que respiran las artes medievales.»



Fig. 153. – Fragmento de dalmática de la antigua colección León y Escosura, siglo XV

Sería tarea larga ir describiendo los magníficos ornamentos litúrgicos de los siglos XIV y XV que se conservan en catedrales y museos, por cuyo motivo hablaremos sólo de los que más llaman la atención, dando privilegiado sitio á los que existen en nuestra patria. Es ejemplar precioso de la décimaquinta centuria el frontal que puede verse ahora en el Museo diocesano de Vich, procedente de la Seo de Manresa y al pie del cual se lee: *Geri Lapi ricamattore me fecit in Florencia.* Dice esto que el frontal en cuestión se debe á uno de aquellos *ricamattori* ó recamadores que á fines de la Edad media tanto renombre adquirieron en la Toscana por sus deliciosas bordaduras. En los ejemplares mejores que salieron de sus manos intervinieron sin duda el lápiz y el pincel de artistas que eran famosos, pues tal proclaman el sentimiento de las composiciones y de las imágenes y la corrección misma del dibujo. Los *ricamattori* florentinos fueron legión, y bien puede asegurarse que llenaron el mundo de trabajos suyos. Entre los más ricos, más delicados y más acabados ha de colocarse el frontal de Manresa, en cuyos compartimientos parece verse la mano de algún discípulo de Fra Angélico de Fiesole, si no por acaso del mismo cristiano maestro. La Crucifixión llena el cuadro central, que tiene á los lados sendos compartimientos con recuadros, en cada uno de los cuales se ve un paso sacado de la vida de Nuestro Señor Jesucristo ó de la Santísima Virgen. No cabe mayor delicadeza de la que se nota en el punto del bordado, ni mayor armonía en los colores de las sedas, ni en el conjunto aire más litúrgico ni más apropiado á las imponentes y augustas ceremonias de la Iglesia católica. El frontal de la Seo de Manresa semeja miniatura colosal de un códice del siglo XV, con todo el perfume de arte que las miniaturas tienen y con los primores artísticos que en ellas pondera el inteligente.

Forman parte del mismo rico Museo otros frontales, del siglo XIV probablemente, bordados todos con perfección imponderable, y al frente de los mismos el que lleva en el centro la Adoración de los Reyes Magos. Las figuras de la Santísima Virgen y de los Reyes de Oriente han de diputarse, en lo primorosas y delicadas, por prodigios del bordado medieval. Con estos paños ha de parangonarse el que posee la catedral de Córdoba, en el que reunen las figuras mayores dimensiones, con idéntico primor y

FRONTAL BORDADO DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA, SIGLO XV

FRONTAL BORDADO DE LA REAL AUDIENCIA DE BARCELONA, SIGLOS XV Y XVI

delicadeza en el trabajo de la aguja. Ante este frontal se vienen á la memoria los cuadros de los Van Eick y de los Van der Weiden, de la escuela flamenca, por la corrección que resplandece en las imágenes y por la vida y el sentimiento de sus rostros. La agrupación de los soldados y de las Marías cabe el sepulcro del Señor, con típicas vestiduras de mucha riqueza en cada uno de aquellos personajes, forma un cuadro verdadero, una pintura magistral y acabada hecha por medio de las sedas de variados colores.

Frontal es igualmente otro paño singularísimo que se halla en poder de la Real Audiencia de Cataluña. De él podría decirse que más que bordado ha de llamarse bajo relieve hecho según el procedimiento de que hablamos, ya que en bajo relieve, y casi diríamos en medio relieve, aparecen las figuras más importantes del mismo. Representa al Señor San Jorge en el acto de librar á la oprimida princesa, matando á la fiera descomunal que la tenía cautiva y que asolaba además la comarca. El paladín cristiano cabalga en airoso corcel y se le pinta en el instante de vencer al terrible endriago. Caballero, caballo y dragón tienen el relieve de que acabamos de hablar, siendo el dibujo tipo cabal de las tablas pintadas en el siglo XV, estofadas y todavía con fondos de oro labrado. A un lado se halla la cuitada princesa, y en una suerte de galería ó arriate de un palacio gran número de personajes y de espectadores que miran temerosos el peligro que corren el santo y la princesa, si bien confiando en la intercesión divina para que salgan ambos triunfantes. Todo tiene el aire peculiar al arte pictórico del siglo XV, realzado por detalles en la bordadura que revelan cuán perito hubo de ser en la especialidad el artífice, de Italia ó de España, que hizo el frontal, el que por añadidura es ejemplar rarísimo por su carácter y del que nosotros por lo menos no hemos visto otro igual en parte alguna. A los extremos de este bajo relieve bordado existen dos tiras que á la legua proclaman ser debidas al Renacimiento por el dibujo y por su disposición. Se le añadieron posteriormente, quizás en la época en que Antonio Sadurní, bordador catalán habilísimo, labró ricos ornamentos para la capilla de la citada Real Audiencia. A Antonio Sadurní ó Sedorní, bordador, ciudadano de Barcelona, atribuye el inteligente arqueólogo D. José Puiggarí el citado frontal de San Jorge. En unión de *Francisco de Asís* ó *Francisi*, del mismo arte, ajustó con la cofradía de la Purísima Concepción en 31 de agosto de 1466 la obra de un paño funerario para uso de los cofrades, por precio de 225 sueldos barceloneses la sola mano de obra. El paño, de terciopelo carmesí, debía contener «en el centro una imagen de la Virgen María con el Niño, sentada bajo el tabernáculo, sobre pavimento y campo de once y medio palmos de longitud por cuatro de anchura, con sus tovallones en que se figurarían los doce apóstoles, á los lados cuatro escudos reales, y á los cantos los cuatro Evangelistas, todo de oro; el manto de la Virgen, apurpurado á modo de brocatel, punteado de sedas azules y los forros de carmesí; la túnica, de verdes ó violáceos; el Jesús, de fogueados y carmesí y su cartel de hilo de plata con sus colores correspondientes; la silla y peana, de otros colores propios; el tabernáculo por igual estilo, excepto la tuba, que sería punteada de azules; los ángeles, bien adornados; el campo, embutido de flores y punteado de amarillo, y lo demás con arreglo á las trazas que se presentarían.» Sábese que Sadurní trabajó en las preciosidades que guarda la capilla de San Jorge de la ciudad de Barcelona, entre ellas un



Fig. 154.-Dalmática de los Reyes Católicos, catedral de Granada

riquísimo terno, y se tiene igualmente noticia de que fué nombrado bordador de la Diputación ó Generalidad de Cataluña el 3 de marzo de 1458. En 1483 vivía aún este insigne artífice.

Fué el siglo XV, conforme lo hemos indicado en otros párrafos, uno de los períodos históricos en que se confeccionaron paños y ornamentos sagrados de mayor gusto y riqueza. Lo que llevamos dicho bastaría á dejarlo probado, mas todavía podemos añadir mucho más que lo confirme y redondee. En todas las catedrales existen magníficos ternos que fueron hechos y regalados en la expresada centuria. La catedral de Vich posee piezas de un terno bordadas sobre terciopelo carmesí en aquella época sin disputa alguna, las cuales á pesar de haber sufrido distintos arreglos y aun transformaciones, ofrecen materia de estudio para el bordador y son causa de admiración para el aficionado á las obras artísticas. La más importante de las indicadas piezas – partes tal vez de una capa y dalmáticas – consisten ahora en un paño de atril que tal como se encuentra es realmente precioso. Vense en él representadas por medio de diversas figuras distintos pasos de la vida de Jesucristo, siendo dos de los más culminantes los de la Natividad y Epifanía. Angeles colocados en varios puntos con las alas desplegadas, de líneas que descubren al momento el siglo XV, motivos de ornamentación ojival trazados con inventiva y exquisito gusto, y otros interesantes pormenores, ya referentes al arte ornamental, ya al arte del bordador más particularmente, completan el suntuoso conjunto de aquel paño, donde la riqueza más espléndida se muestra con la severidad propia del arte en la Iglesia cristiana y católica (fig. 152).

En el siglo XIV, pero más especialmente en el XV, los maestros decoradores se mostraron habilísimos en sacar partido de la heráldica en todas las producciones de las artes suntuarias, lo propio que en el edificio, cosa que en otras ocasiones hemos ya adelantado en este mismo libro. Los escudos nobiliarios de entonces acreditan á sus autores de verdaderos artistas, por el desembarazo con que están tratados los cuarteles, por la destreza con que circunscriben un escudo dentro del cuadrado, del losange – forma muy de su gusto – ó de otra figura determinada y por la gallardía con que enriquecen los espacios, de lo cual es prueba fehaciente uno de los frontales de San Juan de las Abadesas y un fragmento de dalmática que perteneció al reputado pintor don Ignacio León y Escosura (fig. 153), quien había allegado una magnífica colección que vendió después en los Estados Unidos. La cerámica de las centurias expresadas muestra también la facundia y garbo que se advierten en los bordados. Un escudo de armas, un cuartel heráldico servíanles de apropiado tema á los artistas de aquellos tiempos para embellecer de igual modo la fachada de una iglesia que para dar realce á una dalmática, frontal, casulla ú á otra vestidura, bien fuese eclesiástica, bien perteneciese al brazo civil. Para fines profanos se labraría probablemente la severa dalmática de la catedral de Granada, donde se bordaron las iniciales F. Y de los Reyes Católicos, y en el centro el escudo de España con el águila imperial de dos cabezas, figurando también en ella la granada, señal cierta de que se fabricó después de la caída del último baluarte de los nazritas (figura 154). Ora se ejecutase en los últimos años del siglo XV, ora se llevase á cabo en los comienzos de la inmediata centuria, la dalmática en cuestión ofrece el aire característico de las bordaduras que se hicieron en el siglo décimoquinto, siendo imposible pedir mayor simplicidad en el pensamiento general decorati-



Fig. 155. – Frontal del santuario de la Virgen del Monte, en Varese (Italia); siglo XV

vo, ni mayor magnificencia al par de las que se admiran en la referida vestidura. Italia guarda también bordados del mismo tiempo de igual sencillez en su disposición y de idéntica riqueza, y como pertinente al caso citaremos un soberbio palio ó frontal sobre riquísimo brocado que el artista y el curioso pueden examinar en el Santuario de la *Madonna* del Monte cerca de Varese, en en la citada nación, donde se conserva. Diseminado por él sobre el dibujo del tejido aparecen los escudos reunidos de Ludovico el Moro y de Beatriz de Este, con la corona ducal y las iniciales de los nombres y de los títulos. Las tintas de los escudos, oro, negro, azul celeste, rojo y plata, forman un conjunto vibrante y armonioso sobre el fondo, que es de brocado de oro frisado y con contorno de terciopelo carmesí. La franja tiene, entre otros temas, un singular motivo ornamental derivado del antiguo emblema de Mercurio (fig. 155). Calcúlase que este magnífico frontal, interesante ejemplar del bordado en Italia, fué regalado á la *Madonna* del Monte del año 1494 al 1497.

XV

El bordado en el siglo xvi. – Italia, España, la Flandes. – Rafael dibuja para los bordadores. – El obrador del Escorial. – Fray Lorenzo de Monserrate y Diego Rutiner. – Los casulleros y estoleros españoles. – El bordado al sobrepuesto. – El bordado en blanco.

El bordado ha de ponerse entre las industrias que tuvieron mayor florecimiento en el siglo xvi. La manera de entender el arte suntuario implantada en Italia por consecuencia de los estudios clásicos que originaron el Renacimiento, contribuyó muy especialmente al desarrollo de una industria artística que presenta con la pintura, como los presenta también el tapiz tejido, íntimos puntos de contacto. En todas las artes suntuarias no se pensó tanto en decorar los objetos que producían de modo que los temas decorativos estuviesen subordinados á ellos y fuesen sólo su natural y lógico complemento, cuanto en hacer gala el artífice de habilidad é ingenio, para lo cual, saliéndose de su esfera, se entró en los dominios de la pintura, y en ocasiones también de la escultura, en su más elevado cultivo. Y así como el tapiz, según lo veremos con más extensión en otro capítulo, reprodujo el cuadro pintado al óleo, con todos los pormenores de perspectiva lineal y aérea, efectos de luz y de ambiente, etc., etc., y el ceramista de Urbino y de Caffaggiolo pintó cuadros propiamente tales en el fondo de los platos y de las fuentes, por idéntico camino el bordador, en frontales, capillos, paños de atril, etc., ejecutó por medio de la aguja composiciones con innúmeras figuras y con modelado muy parecido al que pudo sacar el pintor con el pincel y la paleta en los cuerpos que copiaba. Pronto veremos que no hay exageración en este aserto, añadiendo ahora que los mismos vicios, dentro del riguroso criterio artístico, que se advierten en las bordaduras del siglo décimosexto, resultan elementos apropiados para el lucimiento del artífice y para que su obra cause admiración á todos por el caudal de destreza y de buen gusto asimismo empleados en ella.

Es indisputable que Italia (fig. 156) fué el centro caudal del bordado en el siglo xvi, siguiendo luego nuestra España, que en determinados sistemas de bordar llegó á adelantársele, conforme lo han reconocido personas competentes y según lo proclaman los elevados precios á que se venden en subasta pública los bordados españoles de la indicada centuria. «La corte de los Papas – escribe Ernesto Lefebure en su obra *Broderie et dentelles* – donde reinaban pontífices como Julio II de la Rovere, León X de Médicis, Pablo III de Farnesio, sabía atraer á Roma los artistas más hábiles en todos los géneros. Por la influencia de los Papas, por la que tenían los ricos duxs de Venecia y los duques reinantes de Florencia, de Milán y de Ferrara, veían asegurados importantes encargos los bordadores de Italia. Así la ejecución del trabajo fué llevada á alto grado de perfección. Los menores detalles estaban tratados de modo que dejasen satisfecho el gusto de una población apasionada por las cosas artísticas. No se contentaron entonces los bordadores con las tintas planas de la Edad media; se procuró realizar en las figuras un modelado que rivalizase con la pintura, se aumentaron al infinito las gradaciones en los matices, se emplearon los puntos hendidos y reentrantes unos en otros, los puntos vueltos además siguiendo todas las ondulaciones de los rostros y de las carnaciones, exagerándose todo á veces con retoques por medio del pincel de un gusto muy discutible.»

Fueron en número considerable los procedimientos que se emplearon entonces para el bordado. Los venecianos, vidrieros hábiles, quisieron sacar también partido de esta industria para aplicarla al bordado,

y así lo hicieron, empleando el abalorio en toda suerte de colores, según lo practicaron en otros tiempos los egipcios, cosa que demuestran las bordaduras con vidrio entretejido encontradas en las vestimentas de algunas momias. Son ricos en su aspecto estos bordados, mas en el concepto artístico ofrecen ya un carácter barroco, en el sentido de mal gusto que en ocasiones se da á esta palabra. Otro tanto diremos del uso excesivo de los aljófares, en la apariencia muy semejantes al abalorio blanco. En uno y en otro caso el peso del bordado aumenta sensiblemente, al punto de que sea en extremo molesto el uso de ornamentos ó vestiduras decoradas por tal manera. Al coral se le dió igualmente aplicación idéntica á la que hemos citado para las perlas y los abalorios, y como es de suponer, las bordaduras con corales, lo propio que el coral como medio decorativo en la orfebrería, estuvieron en predicamento más que en otras comarcas en aquellas que, como Nápoles y las dos Sicilias en general, cuentan con ricas pesquerías de aquella materia. Más en el siglo XVII que en el XVI se entretejieron las perlas y piedras preciosas en el bordado. Madame de Villars, escribiendo en 1680, dice: «El apartamento de la reina es de lo más rico, más dorado y más magnífico que he visto nunca. En el mueblaje de su cámara se cuenta una tapicería cuyo fondo es todo formado por perlas. No hay en ella personajes, ni el oro aparece ser macizo, si bien está empleado con extraordinaria abundancia. Hay algunas flores que forman orlas, mas sería forzoso poseer más habilidad de la que tengo para dar á comprender á la vez cuánta belleza se encuentra en el coral aplicado en esta obra. No es esta materia tan preciosa para que merezca alabarse la gran cantidad de la misma que en aquel trabajo se ha invertido. Lo que sería difícil describir bien, se halla en los colores y en el oro que se ven en estos bordados.»

Italia, pues, conforme se deduce de lo dicho, fué la que impuso la moda en la industria del bordador. España y Flandes, acaso los dos centros más importantes en esta industria artística después de aquella península, hubieron de sentir su influencia y en no pocas ocasiones sujetarse á ella casi por completo. Se explica el que así fuese por el arte y el mérito de los bordadores florentinos y venecianos y también en parte muy principal por los pintores italianos, que no desdeñaron emplear su privilegiadísimo talento en el dibujo y pintura de cartones para los bordadores. Se dirá que lo mismo ocurrió en la Flandes y en parte no escasa en nuestra patria; pero como Italia era por aquellos años la reina y señora y al par la maestra en las artes de la vista, no es de extrañar que en el bordado, como en otras aplicaciones artísticas, como en el arte en todas sus manifestaciones, alcanzara el predominio que le han reconocido todos los historiadores discretos é imparciales. Los mismos franceses (fig. 157), siempre tan dados á proclamar la supremacía en todo de su país, confiesan que de uno á otro confín de Europa se copiaba ó se imitaba la manera de bordar de los italianos. Los más célebres artistas, repetimos, dibujaron para los bordadores. Pie-



Fig. 156. – Frontal de altar, bordado italiano, siglo XV; Exposición de Roma en 1887

rino del Vaga trazó ocho pasos de la vida de San Pedro que fueron bordados en una capa destinada al papa Paulo III, y del mismo Rafael se afirma que se ocupó distintas veces en asuntos de bordado, acreditándolo un ejemplar que existe en el Museo de Cluny, consistente en un medallón oval sobre el tema de la danza del becerro de oro. Formaba parte este medallón de un mueblaje que se componía de cama, cuatro sillones, diez y ocho sillas plegadizas, una cubierta de mesa, un biombo y un dosel, todo lo cual llevaba por nombre *la chambre du sacre*. Hizo Rafael los dibujos á petición del rey Francisco I. Variados asuntos tomados de la historia de los hebreos, circunscritos dentro de tarjas que sostenían figuras al modo rafaelesco, se veían asimismo en la referida estancia. Aquellas magníficas bordaduras fueron regaladas más tarde á la abadía de San Dionisio, donde se conservaron hasta la época de la Revolución, durante la que fueron destruídas por los revolucionarios, salvándose únicamente el medallón á que hemos aludido. Danzan en él los hebreos en la llanura alrededor del becerro de oro, levantado sobre una columna de plata. A lo lejos aparece Moisés en el acto de recibir en el Sinaí las Tablas de la Ley, y á la derecha se hallan alineadas las tiendas de los hebreos. Tienen las figuras la gracia y delicadeza peculiares á las que trazó el lápiz de Rafael y el desempeño como bordado supera á todo encarecimiento, méritos que todavía pueden apreciarse á pesar del estado de conservación bastante deplorable en que se encuentra. Una obra que se publicó en París en 1775 bajo el título de *Richesses tirées du Tresor de l'abbaye de Saint Denis* contiene la descripción de la citada *chambre du sacre* con sus cuarenta medallones.



Fig. 157. – Lucha de un oso contra perros en presencia de Enrique II, Diana de Poitiers y la corte, siglo XVI; de la colección Spitzer

También en España artistas tan renombrados como Peregrín Tibaldi, Bartolomé Carducci ó Carducho y Navarrete el *mudo* no se desdeñaron de emplear su talento en el dibujo de bordados por encargo que les hizo el rey D. Felipe el II. El cual quiso que los ornamentos litúrgicos estuviesen en el Real Monasterio del Escorial á la altura de la grandiosidad y riqueza del monumento que su piedad había hecho levantar, por cuyo motivo puso particular empeño en que se estableciesen allí talleres de bordado, casi diríamos una verdadera escuela de este arte suntuario. Con anterioridad á 1551 había confiado el célebre monarca á fray Lorenzo de Monserrate, monje jerónimo, natural de Besançon y el primero que profesó en el Escorial, la dirección de los bordados de todos los ornamentos que se confeccionasen para la casa, y hasta 1576 en que murió estuvo fray Lorenzo encargado del obrador de matizados, ó sea de la bordadura con sedas de distintos colores y oro para la ejecución de asuntos de imaginería y de ornato con el mayor desarrollo y la mayor complicación imaginables (fig. 158). No ha faltado quien haya supuesto que el monje jerónimo distaba de ser artífice perito en su especialidad, y á este propósito escribe el Sr. D. Isidoro Rosell y Torres en un estudio que dió á luz sobre algunos ornamentos existentes en el Escorial las palabras siguientes: «No hallamos conforme esta confianza que el monarca depósito en el buen religioso con una nota de las *Memorias sepulcrales* de los frailes de San Lorenzo que tenemos á la vista; en ellas se dice que á dicho fray Lorenzo «se le entendió bien poco del arte; lo que más sabía era hacer pastillas y adobar guantes, con otras cosas de esta calidad.» En las mismas *Memorias*, no obstante, se dice que

acabó algunos ornamentos, «siendo los más de esos que llaman de madroños, lazos de Milán y franjas asentadas.» Confiésase en esta nota que el fraile de quien hablamos acabó algunos ornamentos, y esto por sí solo indicaría que no podía ser zurdo en la materia, cuando no lo comprobase la designación de Felipe II, tan hábil en elegir los hombres que habían de ayudarle en la realización de sus designios, uno de los cuales fué acrecentar por todos los medios, en todos los terrenos y en todas las manifestaciones la pompa y la significación que desde los comienzos había impreso á la obra maravillosa y colosal de Juan de Herrera.

Diego Rutiner sucedió á fray Lorenzo y continuó su obra. Muchos de los ornamentos que existen, ó existían, en el Escorial, se hicieron sin disputa en los tiempos y bajo la dirección de Rutiner. Afirma Figueroa en su *Plaza universal de ciencias* que Juan del Castillo y Juan Pérez bordaron los más ricos ornamentos del monasterio. «A los nombres de éstos – dice el mencionado Sr. Rosell – podemos añadir los de fray Francisco de Córdoba, que en dichas *Memorias* figura, no sólo como sastre, sino como oficial de la bordaduría hasta 1571 en que falleció; fray Juan de Toledo, lego profeso, mercader y bordador que había sido antes de ser religioso y que «sabía mucho de este menester;» fray Rafael de Barcelona, lego asimismo y acaso más hábil en el corte que en el bordado; y en fin, fray Fernando de Alcalá, «de muy buen entendimiento y excelente bordador... que entendía muy bien el dibujo y estuvo al frente del obrador hasta 1603, año de su fallecimiento.» El período á que nos hemos referido en las anteriores líneas abarca los años más brillantes del Renacimiento, la época en que, así en Italia, como en España y Francia, demostraron mayor inventiva y buen gusto los maestros decoradores, dentro de aquel estilo que, procedente en mayor ó menor grado de la antigüedad clásica, combinaba con los temas meramente decorativos, arabescos, lacerías, etc., la figura humana, los animales, la heráldica y cuantos elementos encontraba el arte del dibujante. El esplendor, la riqueza, la inventiva de este estilo se descubren en los lujosos ornamentos que se fabricaron para la Iglesia Católica y que se conservan en todas las catedrales y monasterios, singularmente en Toledo, cuya riqueza es inagotable, y en el Escorial. Su donosura, gallardía y elegancia encantan la vista y seducen la inteligencia; es imposible encontrar mayor espontaneidad y facilidad en el lápiz, mayor abundancia en las composiciones, mayor riqueza en las tintas combinadas con el oro, la plata y también á veces las piedras preciosas. Los ornamentos hechos según el gusto del Renacimiento dejan admirado á quien los contempla, ya fuere en las cristaleras y cajonerías de las iglesias, ya más principalmente en los altares, revestidos con ellos los sacerdotes en los divinos oficios, é iluminándolos la encendida luz de los ciriales, candeleros y arañas. No siempre en los ornamentos á que aludimos se nota la rigurosa severidad que demandan las augustas ceremonias del culto católico, ni deja de transparentarse en ellas á veces cierta profanidad que dimana de las influencias paganas; mas todo esto se olvida, se perdona y ni siquiera se advierte ante la majestad de semejantes vestiduras, acorde con la que reclama la casa del Señor en sus actos más solemnes.

Parece indudable que las mejores bordaduras del Escorial proceden de los tiempos de fray Lorenzo y de Diego Rutiner. Existen todavía preciosos ternos y paños litúrgicos y en mayor número los poseía el monasterio antes de las vicisitudes por que pasó nuestra patria en los comienzos del siglo. El P. Sigüenza en su *Historia de la Orden de San Jerónimo* habla de los más suntuosos ornamentos escurialenses que allí había en su época, describiéndolos con el más encarecido encomio, y entre otros menciona un terno de tisú de oro y plata con cenefas de oro matizado y de bordado de sedas, «historia de la vida de Nuestro Señor, por extremo excelente y de primor grande, porque no parece pueda llegar el pincel ni los colores donde llegó la aguja y la seda que va matizando el oro;» otros dos ternos de bordaduras excelentes; otro de raso blanco tejido con oro y bordadas las cenefas sobre tela de plata; otro de tela de plata lisa y las cenefas de lazos de Milán de oro; otro de terciopelo blanco con cenefas bordadas de oro; otro de raso blanco con cenefas bordadas sobre terciopelo amarillo, y «sin éstos, otros cuatro de tercio-

pelo damasco, marañas, con diversas cenefas que no hay que menudear,» según frase textual del referido P. Sigüenza. En las composiciones bordadas en las cenefas, capillos, paños de atril, etc., la aguja hizo prodigios compitiendo con el pincel. Las cabezas están modeladas con peregrina maestría, entremezclándose con tal arte los matizados de la seda, que producen efecto igual ó muy parecido al que da el empaste de los colores puestos por medio del pincel. Los reflejos y luces en los paños se hallan obtenidos por medio del oro, conforme lo hicieron el siglo XVI los bordadores más famosos en España, Italia y la Flandes y como se verificaba de igual manera en las miniaturas de los códices.



Fig. 158.-Ornamentos en matizado de sedas y oro, del Real Monasterio del Escorial, siglo XVI

Es realmente asombroso, conforme lo hemos indicado antes, el número de piezas bordadas de toda suerte, así para fines religiosos, como para usos civiles, que se ejecutaron en España durante el siglo XVI y en los dos inmediatos igualmente. Por los mismos años próximamente en que trabajaban en el obrador del Escorial los monjes cuyos nombres hemos copiado, no había ciudad de mediana importancia en España que no tuviera sus *maestros bordadores de imaginería* y también los *casulleros* y *estoleros*, que ambos nombres se daban á los que se ocupaban en la confección de ornamentos litúrgicos. Marcos de Covarrubias, el maestro Xaques y Esteban Alonso trabajaban en Toledo; Diego de Arroyo, Alonso Camiña y su hijo Miguel, los dos Palenzuela, Francisco y Jerónimo, en Burgos, donde en 1422, en los comienzos del siglo XV, se habían dado á conocer los dos Fernández, García y Pedro; Bartolomé Muñoz, en Segovia, y Juan de Salas y Nicolás de Villegas, en Granada, y así por idéntico estilo en otras principales ciudades de los antiguos reinos de España. Que el bordado se empleaba, no sólo en las vestiduras eclesiásticas, sino también en los trajes profanos y en el mismo ajuar de la casa, lo comprueban las distintas pragmáticas suntuarias dadas en los reinados de los dos Felipes II y III, en las cuales, por modo más ó menos abierto, se prohibe el uso de las bordaduras por considerarse perjudicial, causa de excesivo lujo y por ende ruina de la nación en definitiva. Y la verdad es que, sin rebajar en lo más mínimo el arte del bordado como lo practicaron italianos, franceses y flamencos, bien cabe afirmar, repetimos, que los españoles no han de ceder en nada ante ellos, si algunas veces no se les adelantan notablemente. En todas las ciudades y villas que hemos citado ó á las que hemos aludido, se bordaban las preciosas tiras ó cenefas de pluviales y casullas, existentes muchas todavía en los tesoros de las catedrales, donde se veían representaciones de la vida del Salvador, de la Virgen ó de sus santos, trazadas con muchas figuras, apropiadas todas y bellamente dibujadas y luego bordadas con seda y oro. En estas orlas poníanse con frecuencia unas como hornacinas, con decoración plateresca, estilo genuinamente español, según no ignoran nuestros lectores, y en ellas una sola imagen, la Virgen por lo general, ó un santo ó santa, compitiendo en este trabajo el arte con la destreza, el ingenio de quien los dibujaba y la habilidad de quien los bordaba, sacando conjuntos de peregrina riqueza y figuras que en no pocos extremos pueden parangonarse con las mejores que se ven en las tablas y en los lienzos del siglo XVI, originales de los más insignes maestros de la Flandes y de la península italiana.

En tanta manera como el bordado *al pasado* ó *recamado* con seda y oro, que así se denominaban los empleados por lo común en los trabajos á que hasta ahora nos hemos referido, se usó durante el Renacimiento el género ó procedimiento que el italiano Vasari llama *di commesso*, los ingleses *cut work*, *appliqué* los franceses y *al sobrepuesto* los españoles castizos, denominándolo *bordado de aplicación* los indus-



PAÑO BORDADO AL SOBREPUESTO EN EL CONVENTO DE LAS HUELGAS DE BURGOS, SIGLO XVI

triales de hogaño. Sus nombres revelan en qué consiste. Lo forman pedazos de seda ó terciopelo cortados según el dibujo que se trata de ejecutar, puestos sobre tafetán, raso, terciopelo, etc., y en él cosidos luego, siguiéndose los contornos para mayor gala con fino cordón de seda ó de oro, según el mayor ó menor rumbo de la prenda que el bordador ejecutase (fig. 159). Basta lo dicho para probar que el *bordado al sobrepuesto* debía resultar más económico que el bordado al pasado ó recamado; mas aun siendo así, no desmerece de éstos en los buenos ejemplares que nos quedan en punto á magnificencia, suntuosidad y carácter artístico. Supone Vasari que el florentino Sandro Boticelli fué el inventor de este procedimiento y que lo hizo servir para preparar banderas y estandartes, á los cuales dió consistencia y permanencia sin coste exagerado. Ignoramos hasta qué punto será fundada la aserción de Vasari; mas sea cual fuere el origen del bordado al sobrepuesto, es hecho incontrastable que con él se confeccionaron preciosos ornamentos litúrgicos, tales como pluviales, casullas y dalmáticas, y también frontales, doseles, mangas para las cruces parroquiales, etc., etc. Si los colores están hábilmente combinados producen los paños al sobrepuesto grandísimo efecto por la limpidez con que se marca el dibujo y por la variedad y esplendor de las entonaciones. No se ciñó el empleo de esta clase de bordaduras á las vestimentas litúrgicas y eclesiásticas, sino que se extendió á toda clase de paños, entre ellos los llamados *reposteros* á que en otra ocasión hemos hecho referencia. España ha poseído y en parte posee todavía una asombrosa riqueza en esta especialidad. El convento de Santa María la Real de las Huelgas, en Burgos, tiene unos grandes paños, al parecer del siglo XVI, con representaciones muchos de ellos de emperadores romanos, de entonación verde en el total, hechos al sobrepuesto, con aplicación de distintas estofas, los cuales ofrecen regular magnificencia en medio de cierta monotonía en el colorido (véase la lámina tirada aparte). El estilo plateresco inflamó la imaginación de nuestros dibujantes, y éstos estuvieron felicísimos en el dibujo de arabescos, hojarasca, entrelazos, etc., combinado con medallones bordados al modo del estilo llamado del Escorial, con escudos y cuarteles heráldicos, formando lindísimas combinaciones en las cuales se transparenta á veces cierta exuberancia oriental. Apenas hay catedral ó iglesia importante en la península española que no posea ornamentos y paños con bordaduras al sobrepuesto de sin par gallardía y elegancia y de muchísimo arte, por más que pese á algunos historiadores y arqueólogos que miran con cierto desdén esta clase de bordados. Es indiscutible que se requiere más arte y más destreza para bordar cenefas y capillos con matizado de sedas, según lo hicieron fray Lorenzo de Monserrate y Diego Rutiner en el Escorial, que para llevar á cabo unas bordaduras al sobrepuesto; mas en ambos casos requiérese que sea maestro de verdad quien trace los cartones para que la obra, una vez concluída, sea bella y sea también propiamente artística. Lo repetimos, bordados de la referida especie son gala de las iglesias y de las corporaciones que los poseen, y siempre que se sacan aumentan la majestad de las ceremonias y de los actos todos en que aparecen. Sin pecar de lisonjeros para España, no vacilamos en afirmar que en los dibujos de esta suerte de bordados hay una variedad, una originalidad y un gusto tan depurado, que permiten colocarlos en primera línea entre los ejemplares más hermosos ejecutados por el arte de que hablamos en las centurias mejores de su historia. Con frecuencia el bordado al sobrepuesto se suele combinar con otras clases de bordadura, en-



Fig. 159. – Dalmática de la época de Felipe II de España, bordada al sobrepuesto, siglo XVI; del Museo Arqueológico de Gante

contrando así el artífice nuevos efectos y nuevas bellezas. Esto ocurre con un terno negro, para oficio de difuntos, de origen español segurísimo, que llamó en alto grado la atención de los conocedores en la Sección retrospectiva de la Exposición universal de París de 1878, donde se expuso. Aplicación de seda y oro con recamado de las propias materias empleó el artífice que confeccionó el terno para decorarlo con una delicadeza y elegancia imponderables, en nada reñidas con la severidad.

Hasta el siglo XVI sólo se había bordado en color, aun sobre el lino, que por lo general era basto y ordinario. En el siglo XVI adquirió gran desarrollo el bordado blanco sobre fino lienzo, sin que por ello se abandonasen las bordaduras en sedas de colores. De la misma manera que en los siglos XIV y XV se habían tejido manteles y toallas con cenefas y guarniciones en hilos de colores y en seda, conforme lo dijimos al hablar de esta materia en la *Historia del Tejido*, en las mismas centurias y más especialmente en la XV y luego en la inmediata siguiente se ejecutaron lindísimos trabajos de bordados en sedas de todos colores, en torzales polícromos, que se aplicaron también á usos eclesiásticos y á usos profanos, sirviendo para manteles en los altares y para lo mismo en los comedores, para toallas en las sacristías y para idéntico destino en las casas particulares con sólo variar algunos de los motivos. Así en los lienzos litúrgicos fueron con frecuencia temas del bordado los nombres de *Jesús* y de *María* ó símbolos religiosos, mientras en los lienzos profanos aparecían los pavos y los cisnes y los grifos, etc., etc., como se ven en los tejidos coetáneos. Las damas de los comienzos del siglo XVI se ocuparon con predilección en esta clase de bordado, citándose á Catalina de Médicis por su peregrina habilidad en hacerlos. Los dibujos se presentaban con una limpieza sin igual sobre el lino, produciendo hermosísimo efecto el contraste del carmesí sobre el blanco ó del azul sobre idéntico fondo. Así en Francia como en Italia se ejecutaron obras preciosas en este especial arte del bordador (fig. 160). Para llevar á cabo estas bordaduras necesitaban las señoras dibujos especiales, los cuales se trazaron primero á mano, prestándoselos las que los tenían y copiándolos cuantas poseían destreza para ello.

«Por fortuna – escribe Ernesto Lefébure – acababa de inventarse un medio que respondía á la expresada necesidad. Desde un siglo antes se practicaba el grabado en madera: Finiguerra acababa de encontrar el grabado en hueco sobre metal en los días mismos en que Gutenberg presentaba en 1454 sus primeros ensayos de impresión tipográfica. Estos medios múltiples de poner al alcance de todos los escritos y los dibujos se utilizaron, en los principios del siglo XVI, para recoger los modelos que tanto buscaban las bordadoras y formar con ellos *libros de patrones*. El éxito que tuvieron hubo de ser considerable, puesto que aquellos libros se aumentaron como por encanto. En pocos años Francia, Alemania, Italia, la Flan-



Fig. 160. – Toalla de hilo bordada, trabajo italiano, siglo XVI; del Museo de Artes Decorativas en París

des, Inglaterra, contaron con editores que extendían por todas partes los nuevos dibujos que añadían á los ya conocidos. Pedro Quinty parece haber sido el primero que se ocupó en este particular, publicando en Colonia en 1527 su *Livre nouveau et subtil touchant l'art et science tant de brouderie, froissures, tapisseries, côme autre mestiers quô fait á l'esguille.* Francisco Pelegrín, en París; Guillermo Wostermans, en Amberes; Claudio Nourry, llamado Leprince, en Lyón; Tagliente, Nicolás d'Aristotile, Vavassore, el Guadagnino y muchos otros, en Venecia, dieron á luz, uno tras otro, curiosísimos libros de patrones.» En ellos figuran especialmente los temas de carácter geométrico con pequeñas indicaciones de hojarasca. Parece que en estos temas el arte arábigo haya dejado huellas marcadas de su influencia, puesto que algunos de los bordados sobre hilo recuerdan en no escasa parte los alizares granadinos y los que se labraron también en ciudades ricas del Asia Menor, de la Arabia y del Egipto. De vez en cuando, empero, los dibujantes se atrevían á más, sacando en sus patrones figuras en diversas posturas, según lo comprueba el niño ó genio que aparece en el ejemplar que reproducimos en la anterior página. En el gabinete de estampas de Berlín encuéntrase una de procedencia italiana que contiene el modelo para un bordado y que reproduce el busto de una hermosa y elegante dama lujosamente tocada. La estampa en cuestión se atribuye al siglo XV, y por ella se ve el lujo de imaginación que en sus trabajos emplearon algunos de los artistas que dibujaron para los bordadores.

XVI

El bordado en los siglos xvii y xviii. – Riqueza en los dibujos. – El bordado en el vestido. – El bordado con lentejuelas. – Los bordadores árabes. – La China y el Japón

El barroquismo ejerció, como es de suponer, marcada influencia en las bordaduras de los siglos XVII y XVIII. El clausulado claro que se advierte en los bordados del siglo XVI, así en los que se ejecutaron al pasado y al realce como en los de aplicación ó al sobrepuesto, desaparece en gran parte, manifestándose más confuso en sus líneas generales, más recargado en sus detalles, más tormentoso en el conjunto del dibujo. No le falta magnificencia, es suntuoso, mas no tiene la severidad que brilla en los mejores ejemplares de la anterior centuria, ni la corrección y el depurado gusto de los trabajos del siglo décimosexto. Bien puede afirmarse que la riqueza es la cualidad primordial en los espléndidos ornamentos que los bordadores de los siglos de que hablamos confeccionaron para las más importantes catedrales del mundo. En aquel concepto sobresalen, sin duda alguna, de una manera extraordinaria, y cuando no tuviésemos otros datos para afirmarlo, nos los procurarían de sobra las catedrales españolas y á su cabeza la de Toledo, que posee un verdadero tesoro de ornamentos de los mencionados siglos. Los ejemplares que se guardan en las cajonerías de aquella catedral forman en muchos de ellos lo que vulgarmente se llama un pan de oro y pedrería. La capilla de la Virgen del Sagrario, de la cual es devotísimo el pueblo toledano, los tiene en número considerable, sobresaliendo entre ellos el que se llama por antonomasia «manto de la Virgen,» que se fabricó á principios del siglo XVIII gobernando aquella archidiócesis el cardenal de Sandoval, quien lo ofreció á la iglesia. Está completamente cubierto de perlas y otras piedras, formando un conjunto de sin par riqueza. Es de lama de plata, recamada de oro y con piedras preciosas engarzadas, según queda dicho. En el centro hay una verdadera joya formada por amatistas y diamantes, y otras ocho con oro esmaltado; esmeraldas y gruesos rubíes aparecen en distintos puntos del manto, habiéndolas también dispersas por su



Fig. 161. – Paño bordado de sedas y oro, de la serie de colgaduras del Conde-Duque de Olivares, siglo XVII; en el Museo Arqueológico de Madrid

superficie y no menos ricas que las mencionadas. En la parte inferior campean las armas del cardenal de Sandoval en oro esmaltado y enriquecidas con zafiros y rubíes. El centro del manto se halla cubierto por flores y granadas bordadas con perlas de diversos tamaños. Según el Sr. Parro, que ha escrito el libro *Toledo en la mano*, se emplearon en el manto la friolera de 257 onzas de perlas de variado grosor, 300 onzas de hilo de oro, 160 onzas de oro esmaltado y 8 onzas de esmeraldas, lo cual proclama su asombrosa magnificencia. Conviene hacer notar que no se reducen á la sola riqueza los méritos de los bordados en el siglo XVII, puesto que si bien inclinándose al gusto barroco, muestran en sus obras mejores, entre las cuales no dejaríamos de incluir el manto de la Virgen del Sagrario, excelencias que se acercan en punto á belleza á las que resplandecen en las bordaduras de los tiempos mejores del Renacimiento. Citaremos, en confirmación de lo dicho, los grandiosos paños bordados, de extraordinarias dimensiones, que forman parte del Museo Arqueológico Nacional y que se cree pertenecieron al Conde-Duque de Olivares, procediendo del convento de monjas Teresas de Madrid. Tapices son llamados en el catálogo del Museo, aunque en realidad sean paños bordados en sedas, oro y plata de Milán. Representan emparrados sostenidos por robustas columnas salomónicas, desarrollándose en el fondo deleitosos pasajes y viéndose en primer término diversos animales, tratado todo con holgura y con marcado relieve en la bordadura (figura 161). Conforme lo hace notar muy á cuento Alberto Jacquemard, «las flores de estilo grandioso, interpretadas más que copiadas del natural, combinadas con follaje, dispuestas como guirnaldas y mezcladas con ornamentación en relieve de oro y de plata, por la cual revolotean pájaros é insectos, son en cierto modo la nota característica de la época y una de las causas del serio aspecto que este decorado ofrece.» En aquella ocasión Luis XIII encargó los ornamentos de *richesse admirable* que donó al Santo Sepulcro, que hizo Alejandro Paynet, bordador del rey, de la reina y de *Monsieur*, y que fueron descritos con entusiasmo por Andrés Favyn en su *Théâtre de l' honneur*. Obra maestra es asimismo el corporal bordado de seda y oro que figura actualmente en el Museo de Lyón y que ejecutó en 1621 el bordador Pedro Vigier. Así, pues, en Francia, como en Italia y en España, el bordado se hallaba en gran predicamento durante los siglos objeto de este capítulo (fig. 162). A la protección que en la nación vecina le concedió Luis XIII ha de agregarse la que obtuvo por parte de Luis XIV, tan amigo de la suntuosidad y del fausto. En su reinado los bordadores de la manufactura real de muebles de la Corona cubrían el gro de Tour y de Nápoles, el moaré y la lama de plata de multitud de caprichos y de composiciones también que les procuraban los discípulos de Carlos Lebrún, bordaduras que se destinaban á las colgaduras y antepuertas de los aposentos regios, para los cuales el mismo Lebrún había trazado los adornos y pintado los plafones y dibujado igualmente las tapicerías destinadas al mueblaje y que se fabricaban luego en los Gobelinos.

Por lo que toca al siglo XVIII no es aventurado afirmar que del principio al fin de él el bordado lo invadió todo. Bordadas eran, según se desprende de lo que acabamos de decir, las colgaduras con que se



Fig. 162. – Frontal de altar bordado por las monjas Ursulinas de Amiens, siglo XVII

adornaban las estancias lujosas; bordado sobre cañamazo, á veces al *petit point*, el tapizado de sofás, sillones, sillas, etc., y en ocasiones los plafones de determinados muebles; bordados ó en tapiz los paramentos en algunas magníficas cámaras y camarines, y bordados, en fin, los vestidos de las damas, las chupas y casacones de los caballeros y hasta las libreas de las gentes de escalera abajo. Fué una invasión del bordado en todas las necesidades sociales, invasión que se extendió desde la corte y las clases aristocráticas, hasta las personas más humildes, guardada, como es de imaginar, en su boato, la distancia que mediaba entre unas y otras. Los vestidos de las señoras se presentaron de tal modo complicados que acabaron por hacerse ridículos. La reina María Leczinska, delgada y de corta talla, inventó voluminosos ahuecadores para dar mayor amplitud á sus vestidos. Siguiéronla las damas de mayor alcurnia, exagerando todavía la moda que la reina había introducido. Célebre por estas extravagancias fué la duquesa de La Ferté, de quien se cuenta que usó vestido de terciopelo, con la saya plegada, á manera de cortinaje sujeto por grandes mariposas de porcelana de Sajonia. Era el delantero de paño de plata y en él figuraba una orquesta, bordada en triángulo, donde se veían seis gradas llenas de músicos, bordados al realce, lo propio que los instrumentos. La marquesa de Crecy, que describió este traje, asegura que las caras de los músicos tenían el relieve de una ciruela, dato que permite imaginar cómo estaría bordado lo restante.



Fig. 163.-Fragmento de casacón bordado, siglo XVIII

El traje de los hombres se mantuvo más dentro de los límites del buen sentido. La destreza y el gusto artístico de los bordadores del siglo XVIII nos han dejado en este particular prendas lindísimas del vestido masculino. Los casacones y las chupas bordadas de entonces (figs. 163 y 164) son por lo general modelos de elegancia, y en los ejemplares mejores, verdaderas obras de arte. Es difícil superar la delicadeza en la mano de obra, unida á la espontaneidad y galanura del lápiz en el dibujo, que se ven en las orlas de algunos casacones y chupas, y en las tapas de los bolsillos en ambas prendas, sorteadas con singular pericia las dificultades que se ofrecían para armonizarlas con lo demás del traje. Las exigencias de los grandes señores en lo que se refiere á estos detalles no tuvieron limíte, de donde el que algunos no se contentaran con lo que se bordaba en Europa y que enviasen sus casacones y chupas, una vez cortados, á China, donde se ejecutaban sus bordaduras. El bordado á la *chainette* ó en cadenilla, de una finura exquisita, se usó entonces mucho en los vestidos, así de hombre como de mujer, y en otros objetos asimismo. Empleábanse en estos lindos trabajos el oro, la plata y las sedas de todos colores, así como también las perlas y abalorios y las lentejuelas de todos los tamaños. Recurso de mucho efecto es la lentejuela, mas al propio tiempo expuesto su empleo á convertir en chillón el bordado. El brillo que tie-



Fig. 164. – Fragmento de chupa bordada, siglo XVIII

ne la hace á propósito para dar á un bordado efecto mucho mayor del que produciría sin el mencionado recurso, de donde el que en el siglo XVIII, prolongándose luego hasta nuestros días en algunas comarcas, haya sido la lentejuela uno de los medios empleados para dar realce de cierta clase á diversas prendas del traje popular, como por ejemplo los pañuelos de seda con que en casi todos los reinos de España cubrían las mujeres la cabeza y el cuerpo con no escaso donaire. En los vestidos ricos de señora usóse el bordado con lentejuelas en el corazón del siglo XVIII, en los últimos años de él y también durante los períodos del Directorio y del Imperio. El remedo que á principios del siglo se hizo de las cosas romanas llevó á las modistas y sastres para mujeres á combinar el bordado con la pintura, ejecutándose por el último procedimiento, sobre el tafetán y sobre el raso, lindísimos medallones, imitación de los camafeos de Grecia y Roma, ó festones de flores dibujadas con muchísimo arte y bordadas con el primor más exquisito en las mejores prendas de aquella clase.



Fig. 165. – Bordadura árabe en seda sobre hilo, siglo XVI; en el Museo de Cluny en París

Diciendo algo de los países orientales, habremos terminado todo cuanto toca á la *Historia del Bordado*. Los árabes y los persas, tan hábiles en todo lo que atañe al arte decorativo, debieron sobresalir también en el bordado. Es cierto que durante los siglos medievales, en que tuvo mayor preponderancia el islamismo, prefirieron sus sultanes y emires para fines suntuarios las ricas estofas tejidas á los paños bordados, no sin que con éstos dejasen de adornar sus mezquitas y sus palacios. Con magníficas obras bordadas se ha engalanado la Caba en la Meca, desde los tiempos de los inmediatos sucesores de Mahoma, figurando entre sus más grandes preciosidades antaño y hogaño tapices espléndidos y paños de terciopelo con prodigiosas bordaduras en oro, plata y sedas de colores. Como en todas las producciones del arte arábigo, las leyendas en letras cúficas ó en caracteres africanos, suras del Corán ó alabanzas á Allah y á los sultanes y príncipes donantes, constituyen un elemento capital de la ornamentación en los paños de que hablamos. Las leyendas de todas suertes se encuentran asimismo en bordados arábigos que han llegado hasta nosotros pertenecientes á diferentes épocas, muchos de ellos hechos en sedas de colores sobre un tejido de hilo más que medianamente basto. El Museo de Cluny posee un trozo de bordado, sobre base de lino, de una ejecución algo tosca, en el que se ven robustos caracteres cúficos y al que se atribuye la fecha del siglo XII. De fecha más moderna es probablemente el fragmento de toalla, de igual carácter en lo general que el ejemplar anterior, guardado por el insigne poeta y literato catalán D. Mariano Aguiló, quien lo descubrió entre las ruinas de un antiquísimo monasterio del Principado, van ya muchos años. Tiene asimismo inscripción en letras cúficas y temas ornamentales de estilo muy puro, por todo lo cual no le daríamos fecha posterior á la del siglo XIII y XIV. Es un tipo elegantísimo del arte aplicado por los árabes á los objetos más comunes en la vida. Más modernas son, á nuestro juicio, bordaduras como la que se halla en el citado Museo de Cluny y las que tenemos en nuestra colección, donde parecen verse leyendas arábigas, que en realidad no lo son, sino únicamente letras sueltas ó formas semejantes á las del alfabeto arábigo, sin que con ellas pueda formarse un conjunto que tenga sentido y diga algo (fig. 165). El carácter peculiar del arte arábigo se descubre en estos bordados – para almohadones unos, para toallas otros – ejecutados con sedas de colores, entre los que dominan el azul, el amarillo y el rojo, en vistosas combinaciones de aspecto geométrico. A los mismos tiempos, ó sea á fines del siglo XV ó quizás comienzos del XVI, perte-

nece una toalla ó paño de manos, servilleta ó lo que fuere, que tenemos también en nuestro poder, donde se lee *Que coma y beba con gusto nuestro Señor Abu-Abdillah*, según traducción que hizo el sabio orientalista de la Universidad de Zaragoza Dr. D. Julián Ribera (fig. 166). Si este paño fué propiedad de Abu-Abdillah ó Boabdil, último monarca de la dinastía nazrita, ó si lo usó, y para él fué bordado, algún personaje posterior que llevase aquel nombre y á quien reverenciasen los muslimes, es cosa harto difícil resolverla; y por lo mismo, ni el Dr. Ribera ni quien escribe estas líneas se pronuncian en ningún sentido, dejando el caso para que lo diluciden personas doctas en la historia del tejido y del bordado entre los musulmanes, si por acaso con sus estudios y con sus investigaciones pueden verificarlo. La persistencia de las formas y de los hábitos, diríamos, en el arte arábigo al través de los siglos, es causa que aún hoy día los paños que se bordan en Turquía, en el Afghanistán, en el Turkestán y hasta cierto punto también en la India, como en Fez, en Marruecos y en el Egipto, tengan marcados puntos de semejanza con las colgaduras y tapices con que se adornaban las mezquitas en los tiempos de mayor pujanza de la religión musulmana.

Entre los pueblos orientales se han señalado siempre los persas, conforme lo hemos ya indicado en alguna otra ocasión, por su exquisito buen gusto y por su corrección, dentro de una gran riqueza, en el arte decorativo. Bordaron con primor y bordan todavía en las regiones que ocupa aquella raza por tal concepto privilegiada (fig. 167). Ellos tal vez con mayor desahogo que los árabes usaron en sus antiguos bordados, en los siglos x al xv, temas que se encuentran igualmente en los tejidos, singularmente los sacados de la fauna, como el león en actitudes diversas, el águila, la gacela, á que se mostraron aficionadísimos, pareados en algunos casos, tales cuales se muestran en las estofas bizantinas y románicas. Aunque no es en absoluto una verdad histórica que á los musulmanes les estuviese rigurosamente vedada por su ley la copia del hombre y de los animales, es cierto con todo que no se les consentía el hacerlo sin muchas restricciones y hasta se les recomendaba que se abstuviesen de ello á fin de evitar el riesgo de caer en idolatría. Así, pues, árabes y persas emplearon en determinados casos las formas á que aludimos, conforme lo proclaman sus tejidos y bordados, los vidrios esmaltados, las arquetas de marfil y hasta el mismo patio de los Leones en la Alhambra, con su característico tazón sostenido por aquellos soberbios animales. La flora en el bordado la trataron los persas con peregrino garbo, de lo cual son ejemplo paños de hilo bordados con sedas de diversos colores, pertenecientes á muy distintas fechas, que pueden estudiarse en museos y en colecciones particulares.



Fig. 166. - Toalla hispano-arábiga bordada en sedas sobre hilo, siglo XV-XVI

Habilísimos en el arte de bordar han sido en todas épocas chinos y japoneses. Admira la cantidad de bordaduras que han ejecutado aquellos pueblos del extremo Oriente, con asombrosa paciencia, con pulcritud no menos asombrosa y con el instinto ornamental que los dos poseen dentro del estilo peculiar suyo. La riqueza y la destreza se combinan armoniosamente en los trajes de los daimios recamados de oro, llenos de flores y de bichos y en los cuales la tela del fondo desaparece detrás de las habilidades y primores de la aguja. No menos ricos y bellos, como manifestación típica del arte oriental, son los distintos paños de seda para cubiertas, colgaduras y otros

usos, que en la China y en el Japón se han confeccionado en los pasados y en el presente siglo. La industria al modo de Europa ha entrado por aquellos imperios, y en el bordado como en la cerámica han pensado los mercaderes en procurar la baratura junto con cualidades que atrajeran las miradas de los europeos, de donde los cargamentos de bordados chinos y japoneses que nos llegan todos los días, y en los cuales el arte cede repetidamente el puesto á las exigencias del comercio. A pesar de esto, conservan todavía los bordados de que hablamos, sin excluir los más modestos, los rasgos típicos del arte de la China y el Japón, y á esto se debe la popularidad, si así puede decirse, que han alcanzado en los siglos XVIII y XIX en toda la parte occidental de Europa.



Fig. 167. – Bordado persa del siglo XVII; de la colección del autor

Kioto, en el Japón, se ha hecho famosa por sus bordados y singularmente por sus *foukousas*. Así se llaman unos cuadros, de estofa más ó menos rica, según el rango de las personas, con los cuales se envuelve un presente ó una carta metida á su vez en una cajita de laca. La *foukousa* la devuelve el favorecido al remitente y vale este acto para acusar la recepción. «Estos adorables cuadros de seda – dice Luis Gonze refiriéndose á las *foukousas* – de hermosos cambiantes, en los cuales la perfección de la mano de obra llega casi al milagro, hállanse realzados por un gusto portentoso en el decorado y por los más prodigiosos recursos en el colorido.» Algunos aficionados europeos han llegado al extremo de poner en lujosos marcos las *foukousas*, concediéndoles el mérito de verdaderas pinturas, al par que las excelencias de los productos más acabados del arte suntuario. Proceden de mediados del siglo XVIII las más espléndidas, aquellas en las cuales aparecen bordados paisajes, aves, bichos de todas las especies, sacados de la naturaleza ó quiméricos, plantas de opulento follaje, flores con las entonaciones más brillantes. Al arte chino se deben los tejidos de espumilla de seda, lujosamente bordados, llamados «mantones de Manila,» prenda del traje popular femenino en Madrid, Sevilla y algunas otras ciudades de España en nuestros mismos días. Por fin, y para remate de todo lo perteneciente á la historia de la industria y arte de los bordadores, añadiremos que en los siglos décimoséptimo y décimoctavo vinieron á España de México y de Perú bordados, por lo común algo ordinarios, ejecutados muchos al modo del llamado punto de Hungría, ó sea por medio de bastas de seda, de los cuales formaban el ornamento capital pájaros de aquellas latitudes, con plumaje reluciente, y con sus puntas de chillón en diversos ejemplares. Portugal recibió también de las Indias suyas gran copia de bordados que allá se iban con los mexicanos y peruanos en punto á carácter. El bordado en aquellas colonias se aplicó muy particularmente á colchas para camas, colgaduras y goteras para lo mismo, mantos de vírgenes y también ornamentos sagrados. Las plumas se entretejieron con el bordado en algunas obras de índole oriental y casi siempre con desventaja para el arte de buena ley.

XVII

HISTORIA DEL TAPIZ. – OSCURIDAD EN LAS ÉPOCAS ANTIGUAS. – EL PAÑO DE SAN MARTÍN EN EL LOUVRE. – LAS TAPICERÍAS DE HALBERSTADT Y DE QUEDLINBURG. – ARRAS Y PARÍS. – LOS «ARAZZI» Y LOS «PAÑOS DE RAS.» – EL TAPIZ EN EL SIGLO XIV.

Acerca de los orígenes del tapiz propiamente tal, mucho va dicho ya en los primeros capítulos de la *Historia del Tejido* y de la *Historia del Bordado.* Los paños ricos que en los pueblos de la antigüedad hacían oficio idéntico al que desempeñan los tapices, es cosa muy ardua, según queda manifestado, el afirmar si fueron tapices con la significación peculiar que hoy se da á la palabra, tejidos en el telar de alto ó bajo lizo, ó paños bordados, y acaso en alguna ocasión cortinones simplemente tejidos. Bordados pudieron ser y fueron probablemente los paños orientales de que nos hablan los autores latinos, y quizás á la misma clase pertenecían las colgaduras que emplearon hebreos, egipcios, asirios y otros pueblos de la remota antigüedad. Por consecuencia descartaremos de esta parte de nuestro trabajo todo lo que no se funde en datos rigurosamente históricos ó resulte dudoso, conforme acontece con lo relativo á los períodos y estados á que acabamos de referirnos. En este capítulo y en los inmediatos vamos á hablar exclusivamente del tapiz tejido, bien lo fuese en telar de alto lizo, ó sea aquel en el cual los hilos de la urdimbre se hallan puestos en sentido vertical, ó bien en telar de bajo lizo, en el que los expresados hilos se encuentran colocados en línea horizontal, pasando entre ellos, en uno y otro caso, el tejedor las hebras de lana, seda, oro y plata con las cuales forma el dibujo que tiene previamente trazado en los cartones. Anticipamos ya que este telar hubo de ser conocido de griegos y romanos, probándolo las pinturas de los vasos cerámicos y la puntual descripción que del artificio y de su marcha hace Ovidio en sus *Metamorfosis.* Anticipamos, asimismo, que algunos de los fragmentos textiles recogidos en Sakkarah y en la necrópolis de Achmín, en Panópolis, muestran una labra del todo igual á la del punto de los Gobelinos, lo cual es motivo bastante para que se pueda asegurar que la tradición del tapiz tejido no se interrumpiría por completo en los primeros siglos de la Era cristiana, ya que á los fragmentos de aquella procedencia se les asignan fechas que van desde el siglo I al VIII y IX de la mencionada era. A excepción de estos datos, no tenemos otro ninguno positivo para dar por cierta la existencia de tapices hasta ya muy entrada la Edad media, conforme veremos en los siguientes párrafos.

No olviden nuestros lectores, según también lo hemos manifestado, que se han llamado y siguen llamándose tapices, paños historiados que no son sino obra de bordador, lo cual acontece con la famosa *Tapisserie de Bayeux* y con el interesante *Tapiz del Génesis* de la catedral de Gerona, bordados los dos, conforme lo hicimos notar al describirlos en el capítulo correspondiente de la *Historia del Bordado.* En el Museo del Louvre se guarda con grande aprecio un ejemplar al que suele llamarse tapiz de ordinario, pero sobre cuya especie de fabricación abrigamos fundadas dudas (fig. 168). Hállase dispuesto al modo de los *pallia rotata,* es decir, con círculos formando rayas, y en los espacios intermedios florones, al modo de los tejidos bizantinos y románicos, teniendo circunscritos en los círculos pasos de la vida de San Martín, santo al que profesaron particular devoción los siglos medievales. La disposición del dibujo en este ejemplar nos inclinaría á suponerlo obra del siglo XII ó á lo más de comienzos del XIII. Repetimos, empero, que á nuestro entender no es un tapiz tejido, sino un bordado ejecutado por manos hábiles, con la destreza

que ya en fechas muy remotas acreditaron poseer los bordadores del Occidente, esto aparte de que en el citado ejemplar, después de examen detenido, pueden encontrarse rasgos que en mayor ó menor grado coincidan con las labores similares hechas en Bizancio y en otras ciudades del Oriente.

Algunos arqueólogos se apoyan en citas de los viejos cronistas para atribuir al tapiz fecha más antigua de la que en rigor histórico puede concedérsele. Hay que desconfiar de estas citas por la vaguedad y falta de precisión en el significado de los vocablos usados por aquellos historiadores. «El reverendo Lebeuf – escribe Julio Guiffrey en su *Histoire de la Tapisserie* – refiere que un obispo de Auxerre, muerto en 840, hizo ejecutar para su iglesia gran número de tapices. Según opinión de dos sabios benedictinos del siglo pasado, los religiosos de la abadía de Saint Florent fabricaron en Saumur, allá por el año 985, tapicerías y distintas clases de estofas. Un abad de este monasterio citado, en 1133, enriqueció su iglesia con una tapicería completa encargada por él, que representaba los veinticuatro ancianos del Apocalipsis y cazas de animales selváticos. Al decir de otros autores, hubo en Poitiers desde el año 1025 una manufactura de tapices. Otros textos citan un ejemplar tejido en la abadía de San Riquier, hacia 1060.» Esto expone Julio Guiffrey, mas á continuación añade que no puede darse cosa más vaga que los términos empleados por los aludidos cronistas é historiadores para designar los temas decorativos de aquellos paños. ¿Se trata de estofas tejidas, de bordados ó de tapices hechos á mano? Es imposible responder á esta pregunta, porque las descripciones pueden aplicarse indistintamente á cualquiera de los referidos procedimientos. El mismo arqueólogo dice que ninguno de los tejidos de los siglos IX, X y XI conservados en los tesoros de las iglesias, procedentes en general de tumbas de personajes eclesiásticos, se parece á lo que apellidamos tapices. Son verdaderas estofas decoradas con cierto lujo, mas sin que de ellas puedan sacarse los elementos esenciales del trabajo de alto lizo.

Como dato en favor de la antigüedad del tapiz en el Occidente, se han indicado los fragmentos que



Fig. 168. – Tapiz de la vida de San Martín en el Museo del Louvre, en París

existen en los museos de Lyón, de Nuremberg y de South Kensington, sacados de la iglesia de San Gereón de Colonia y vendidos á aquellos centros por el arqueólogo Dr. Bock que los poseía (fig. 169). Servía en la citada iglesia el paño en cuestión para una suerte de arrimadero, y que contaba gran fecha no era cosa de ponerlo en duda. El tejido es flojo, según la descripción de Alfredo Darcel, los colores se reducen al verde y al pardusco, al azul y al rojo, sobre un fondo que acaso tuvo coloración en otros tiempos. Acerca de si es ó no tapiz contienden los inteligentes, inclinándose unos por la afirmativa y y negándolo otros. Sobre su procedencia reina la misma incertidumbre, pues mientras unos lo dan por trabajo occidental, otros le atribuyen origen bizantino. Respecto de su fecha, los pareceres en general se hallan acordes en atribuirlo al siglo XII. De todos modos, el paño de San Gereón de Colonia resultaría un ejemplar aislado que no formaría parte de la cadena que en la Historia del tapiz empieza de un modo claro en la ciudad de Arras, en plena Edad media. ¿Pueden aceptarse como datos en favor de la antigüedad del tapiz en Alemania los tejidos que se conservan en las iglesias de Halberstadt y Quedlinburg? De las dos tapicerías que acabamos de mencionar, es la más antigua la que existe en la catedral de Halberstadt, que mide unos catorce metros de longitud por un metro treinta centímetros de altura. Hállase puesta á los dos lados del coro, sobre las sillas de los capitulares. Figuran en ella escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento, confundidas con asuntos sacados de la antigüedad pagana, hallándose las representaciones de Jesucristo y de los apóstoles, de San Jorge y de Carlomagno en compañía de Séneca y de Catón. En filacterias colocadas á los lados de los personajes se leen máximas latinas, y el contorno y dintorno de los objetos viene indicado por una línea muy acentuada, al modo de lo que se hacía con las vidrieras de colores en la arquitectura gótica. ¿En qué taller, en qué convento se tejieron estos tapices? Discordes andan asimismo sobre el particular los autores alemanes, quienes discrepan también acerca de la fecha, ya que mientras unos la ponen en el siglo XI, otros la hacen retroceder hasta el siglo XII siguiente. Estas divergencias impiden asegurar que las tapicerías de Halberstadt sean tapices propiamente tales, de fabricación más ó menos burda, pero que en lo principal coincida con la de los productos salidos de los telares de alto y bajo lizo. Incertidumbre reina igualmente acerca de la tapicería de Quedlinburg que representa el *Matrimonio de Mercurio y de la Filología.* Se ha puesto en duda si se trata de un tapiz de labra semejante á los de Arras y después de los Gobelinos, á la vez que no se han dado razones suficientes para sostener la fecha de principios del siglo XIII que por algunos se ha atribuído á dicho venerable ejemplar. Tampoco resulta probado que en la décimatercera centuria lo labrase la abadesa de Quedlinburg, auxiliada por las monjas de su convento. Alguien ha expresado ser cosa imposible que un asunto como el del indicado tapiz hubiese podido tejerse en un convento; mas esta observación no tiene bastante fuerza, á nuestro juicio, porque en el corazón de la Edad media, aun antes de aparecer el arte gótico y después que éste empezó á florecer, los estudios de carácter profano, la lectura de los escritores latinos se hacían en los conventos y las hacían también los seglares eruditos, de donde el que desde las páginas de los códices profanos pasaran á los cartones de un tapiz temas como el del *Matrimonio de Mercurio y de la Filología* que, según hemos dicho, se ve en la tapicería de Quedlinburg. Como resumen de las investigaciones que acerca del particular se han hecho, nos parece poder consignar que por lo general se da á las tapicerías de Halberstadt y de Quedlinburg fecha más moderna de la que para ellos han fijado algunos arqueólogos alemanes. Son muchos los que juzgan poder ponerlas en el siglo XIV, aduciendo entre



Fig. 169. – Fragmento de tapiz de San Gereón de Colonia, siglo XII-XIII

otros argumentos favorables á este supuesto, el de que en Alemania persistió por largo tiempo el arte románico y en parte el bizantino, después de la aparición del estilo ojival, y que por lo tanto, reinando ya el último pudieron labrarse paños que en la traza y en el carácter de la imaginería semejaran obra del siglo XII.

Se anda por caminos ciertos en la materia desde los comienzos del siglo XIV, cuando las ciudades de Arras y de París empezaron á llamar la atención de Europa con sus tapices historiados, hechos en telares de alto lizo. Arras, en Bélgica, si por acaso no fué la primera, ha sido en realidad la afortunada. Su nombre lo ha dado al tapiz en Italia y España, quedando por sinónimo durante siglos de lugar en donde se fabricaba maravillosamente la expresada mercancía. De Arras los italianos llamaron y llaman aún *arazzi* á los tapices de que estamos hablando. *Paños de Ras*, contracción de Arras, se denominaban en España durante los siglos XV y XVI y tal vez posteriormente. Sobre cuál de las dos citadas poblaciones fué la primera en instalar telares para la fabricación de tapices contienden los eruditos, barajándose muchas veces en la contienda el amor propio nacional para hacer inclinar la balanza en pro de una ú otra de las dos ciudades. Alfredo de Champeaux en el compendioso manual *Tapestry*, del Museo de South Kensington, escribe lo siguiente: «A fines del siglo XII los tejedores flamencos comenzaron á hacer uso de los telares de alto y bajo lizo y á manufacturar tapices historiados. Desarrollóse rápidamente este arte en aquella comarca, ya por los excelentes métodos de tinte empleados por los tejedores, ya también por la abundancia y buena calidad de la lana que les enviaban de Inglaterra. Francia, tan próspera en la décimatercia centuria, siguió pronto á las ciudades del Norte en esta rama de la industria. Estas nuevas manufacturas se convirtieron entonces en rivales de los tapices sarracenos *(sarrazinois)*, inferiores á los otros en la mano de obra, originándose en la Flandes y en París sendas disputas entre los representantes de las dos industrias. En París había aumentado la demanda de tapices sarracenos y los trabajadores empleados en fabricarlos formaron una poderosa asociación. En los inventarios y en las crónicas de aquel período que han llegado hasta nosotros, se distinguen los tapices sarracenos de los tapices de alto y bajo lizo. A los primeros se les designa con el nombre de bordados y los segundos son llamados «Arras,» «estilo de Arras,» «del Brabante,» «Tournay,» etc., distinción que se mantuvo hasta el Renacimiento.» «La asociación – prosigue – de maestros en tapices sarracenos conservó sus telares de bajo lizo, y en virtud de antiguos privilegios se opuso al establecimiento de los telares de alto lizo, hasta que un decreto del Preboste de los mercaderes de París, firmado en 1302, puso término al litigio, uniendo las dos manufacturas é incorporando los nuevos maestros al gremio de antiguos tejedores de tapices.»



Fig. 170. – *La presentación en el templo*, tapiz del siglo XIV

Antes de 1302 – ó 1303, según algunos autores – existían por lo tanto en la capital de Francia talleres donde se tejían en telares de alto lizo tapices historiados. Esto lo proclama con claridad el decreto de que hemos hecho mención sacándolo del libro de Champeaux. Por consecuencia debieron existir tapices fabricados en el siglo XIII y acaso también algunos que lo hubiesen sido en el XII, por más que no hayan llegado hasta nosotros, por lo deleznable de las materias empleadas en tales paños y quizás más aún por

los oficios que hubieron de llenar, nada á propósito para asegurarles larga vida. Recordarán nuestros lectores que en pasados capítulos dijimos ser costumbre durante los siglos medievales engalanar los aposentos con colgaduras, consistentes en brocados y rasos, en bordaduras y también frecuentemente en tapices historiados, paños verdaderos de Ras ó Arazzi. Eran de quita y pon estas colgaduras, tan indicadas para imprimir autoridad á las cámaras y camarines, de donde el que se pusiesen en ellas en determinadas épocas del año y se quitasen después con no poco demérito de los ejemplares, singularmente de los más finos, ricos y mejor labrados. Aun así, si no poseen los museos mejores de Europa, ni las iglesias – salvo los casos dudosos que hemos ya mencionado, – tapices á los cuales pueda atribuirse la fecha de los siglos XII y XIII con seguridad absoluta, los tienen sí del siglo XIV, guardándose con la religiosidad que merecen tan venerandos monumentos. En el siglo XIV se ponen dos tapices que existen en la nación vecina, á saber: *La presentación en el templo* (fig. 170), que perteneció al hábil pintor é inteligente coleccionista D. Ignacio León y Escosura, y que ignoramos dónde para actualmente, y el *Apocalipsis*, que entre otros magníficos tapices posee la catedral de Angers, cuyas riquezas en paños, joyas, vasos litúrgicos, ornamentos sagrados, etc., serían fabulosas y asombro de la generación contemporánea, si la Revolución de fines del pasado siglo no se hubiera gozado en destruirlos en su mayor parte. Personas peritas juzgaron que el tapiz de León y Escosura hubo de ser labrado á mediados del siglo XIV, mas otras han creído que hubo de serlo á fines, entre 1480 y 1490, por indicarlo así las florecillas y follaje que se ven en el fondo y que no se empleaban con anterioridad á las fechas citadas últimamente. En los primeros asuntos sobre el *Apocalipsis* de Angers no aparecen las flores ni el follaje, porque se ejecutaron con anterioridad á *La presentación en el templo.* Los tapices de aquella catedral, contemporáneos en realidad de este paño, ofrecen ya los fondos con follaje y motivos semejantes.

«Acerca de las materias que se usaban – dice un historiador de la Tapicería – tenemos igualmente nociones bastante confusas. En los inventarios y en las cuentas, principales fuentes de investigación, se habla constantemente del *fin fil d'Arras.* ¿Qué significa este término? Nos faltan elementos para definirlo con precisión. Es de suponer que los tejedores de la Flandes y del Artois sabían preparar para los tapiceros lana hilada de una particular delicadeza. En aquella época se elogiaba mucho la belleza de las lanas de Inglaterra. Quizás los tejedores de Arras les pedían prestadas á sus vecinos las materias primeras, pues como es sabido la lana es el elemento constitutivo y esencial de la tapicería. Un tapicero puede prescindir de otras materias, mas no de la lana. Con ella se han dispuesto en todas épocas los hilos de la urdimbre, y sólo recientemente se ha sustituído por el algodón, materia textil punto menos que desconocida en la Edad media. – La lana entra asimismo en grandes proporciones en la trama de casi todas las tapicerías. El siglo XIV conocía y empleaba la seda y el oro hilado, ú oro de Chipre, en las tapicerías de mucho precio; mas estos productos, traídos del Oriente á mucha costa, resultaban carísimos y aumentaban sensiblemente el precio de los tejidos en los cuales figuraban. – Así, pues, la lana solamente constituye la trama de los raros tapices de aquella época que se conservan todavía. Ninguna otra materia se presta en tanto grado como la lana á las delicadas operaciones del tinte, ni hay otra alguna que conserve francas y vivas las coloraciones que se le dan. Lo proclaman así los admirables tapices de Oriente, que datan de muchos siglos y que mantienen aún el frescor primero.» El autor á quien acabamos de citar concuerda con Champeaux en suponer que los tapiceros de Arras se proveían de lana en Inglaterra.

Los asuntos más difíciles y más complicados fueron puestos á contribución para los cartones que se tejieron en el siglo XIV, y otro tanto debe añadirse del siglo XV y siguiente, conforme veremos más adelante. Muchas páginas ocuparía la sola lista de los tapices historiados que constan en los inventarios reales, en los gazofilacios de las iglesias y cenobios y en documentos relativos á los duques de Borgoña, egregios protectores del arte del tapiz. En ellos se habla del gran tapiz de la *Vida de Nuestro Señor*, de la *Vida de San Dionisio*, de la *Vida de San Theseus*, del *Santo Graal*, de *Bondad* y *Belleza*, de *Los siete*

pecados capitales, de los *Nueve Pares*, de *Godofredo de Bouillón*, de *Los hombres salvajes*, de *Irinail y la reina de Irlanda*, de *Las batallas de Judas Macabeo y Antíoco* y otros muchos más, cuya sencilla enumeración, según lo hemos dicho ya, resultaría muy larga. Lo que acontece con los tejidos y los bordados del siglo XIV, sucede igualmente con los tapices, ó dígase el que sean principal ornamento de algunos que se tejieron adrede para decorar determinados castillos y palacios, las armas nobiliarias del dueño de la casa ó las de él y de su esposa acopladas, con fondo liso, ligeramente mosqueado en contadísimos casos y por lo general con fondo de *verdure*. Los tapices llamados en francés de *verdure*, que en castellano pueden titularse de *floresta*, estuvieron muy en predicamento en los primeros años en que lograron renombre los telares de Arras, por ser cosa más fácil tejerlos y no difícil relativamente dibujar y pintar los cartones. En varios de ellos acrecienta el interés del tapiz un motivo ornamental, una figura sola alegórica ó simbólica, así como los escudos de que antes hemos hablado, é igualmente las inscripciones en caracteres góticos (figs. 171 y 172). Del inventario que se hizo de los muebles y tapicerías que fueron del rey de Francia Carlos V, aparece que desde 1380 poseía el guardamueble regio número considerable de tapices, donde se hallaban representados los asuntos más á la moda entonces, como la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo y la vida de San Dionisio, episodios de las Canciones de gesta y de los Libros de caballería y repetidamente escenas de caza. Muchos de estos tapices desaparecieron después, acaso arrebatados por los ingleses, según lo prueba el inventario de los bienes de Carlos VI, hecho en 1422, y en el cual no se encuentran varios de los tapices que tenía su antecesor. Los reyes de España hubieron de poseer también preciosos tapices, declarándolo así la costumbre seguida en el siglo décimocuarto y en el inmediato de alhajar los aposentos reales ó de los señores titulados con tapicerías, ya de brocado, ya de telar de alto ó bajo lizo, no apareciendo los cuadros hasta muy entrado el siglo XV, conforme lo prueba el erudito historiador D. Pedro de Madrazo en su nutrido libro *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España*.

¿Dónde se tejieron los tapices, en el período que comprende los orígenes de esta industria, en la Edad media y en el Occidente de Europa? Reina en este punto más que mediana confusión, quizás acrecentada por el prurito de atribuirse cada una de las ciudades que al caso citan los arqueólogos el haber sido la primera en tejer tapices historiados, ó por lo menos la que más se señaló en fabricarlos. No obstante, la generalidad de los que se han ocupado en el asunto que tratamos en estas páginas se deciden ó siquiera se inclinan en favor de la Flandes, comarca en aquellos tiempos muy rica y adelantadísima. París quiere también gozar de esta misma supremacía; pero á pesar de los escritores franceses que han hecho su defensa con grande ingenio y no escaso lujo de erudición, la victoria parece quedar por los flamencos y



Fig. 171. – Tapiz gótico del siglo XV, con figuras simbólicas é inscripciones

singularmente por la población de Arras, que según hemos escrito en anteriores párrafos, dió nombre en Italia y España á los tapices con imaginería. «Los flamencos – dice el autor del manual *Tapestry* del Museo de South Kensington – fueron en aquel tiempo la primera nación de Europa por sus manufacturas y por sus riquezas. Debieron su prosperidad á los privilegios que lograron para sus poderosas corporaciones mercantiles é industriales, privilegios que defendieron constantemente con heroico valor contra los ataques de los señores. Los puertos de Brujas y Amberes fueron el emporio del universo mundo. Los maestros tapiceros de Flandes constituyeron la corporación más distinguida y eminente en aquel país de tejedores, y en las largas querellas que sostuvieron con sus príncipes, se hicieron notar por lo turbulentos y por lo valerosos. El gran Jacobo Artevelde perteneció á una de las más notables familias del gremio de tejedores, habiendo sido un oficial tapicero el primer jefe en la revuelta de Brujas, acaecida en el año 1302. Los pueblos de Flandes habían aprendido á defender sus libertades, pareciéndoles que el mejor medio para proteger estos derechos se hallaba en la organización de corporaciones, de las cuales estuviesen excluídas todas cuantas no se relacionasen directamente con su comercio. La falta de cordial inteligencia y los celos y rivalidades entre las distintas poblaciones produjeron la abolición de los expresados privilegios, después de sucesos sangrientos.» El propio autor, cuyos son los anteriores párrafos, añade más adelante que el reinado de la casa de Valois fué el período más próspero para la industria flamenca, y que los ejemplares salidos de los telares flamencos se desparramaron por toda Europa, siendo algunos de ellos obras de primer orden en su especialidad. Entiéndase, empero, que la época de mayor esplendor del tapiz en la Flandes no se halla en el siglo XIV, sino en el XV inmediato, del que trataremos en el venidero capítulo. Arras fué, repetimos, el centro más brillante de esta industria artística, y con nosotros lo proclama asimismo el autor de *Tapestry*. «Hemos hecho ya notar – escribe – que las primeras manufacturas flamencas se establecieron en Arras. A esta ciudad pertenece la mayor parte de las tapicerías antiguas, de las que desconocemos el origen. Aparte de las noticias generales acerca de su actividad industrial desde el siglo XII, poco, poquísimo sabemos respecto de sus talleres. Las cuentas de la casa de Borgoña mencionan una compra de tapices verificada en 1367, en nombre de la ciudad y para ofrecerlos en presente al rey de Francia Carlos V con ocasión del matrimonio de Felipe el Fuerte, y otra compra hecha en 1373 al maestro tapicero Huberto Wallois. Después de la batalla de Rosebecke, Felipe el Fuerte mandó en 1382 á Miguel Bernard que tejiese un tapiz donde se viese representado aquel hecho de armas, y en 1385 dispuso que se hiciese otro con el asunto de las Siete Edades, ordenando además á Juan Cosser que fabricase una colgadura con la representación de la historia de Santa Ana, por la suma de dos mil cien coronas de oro.»

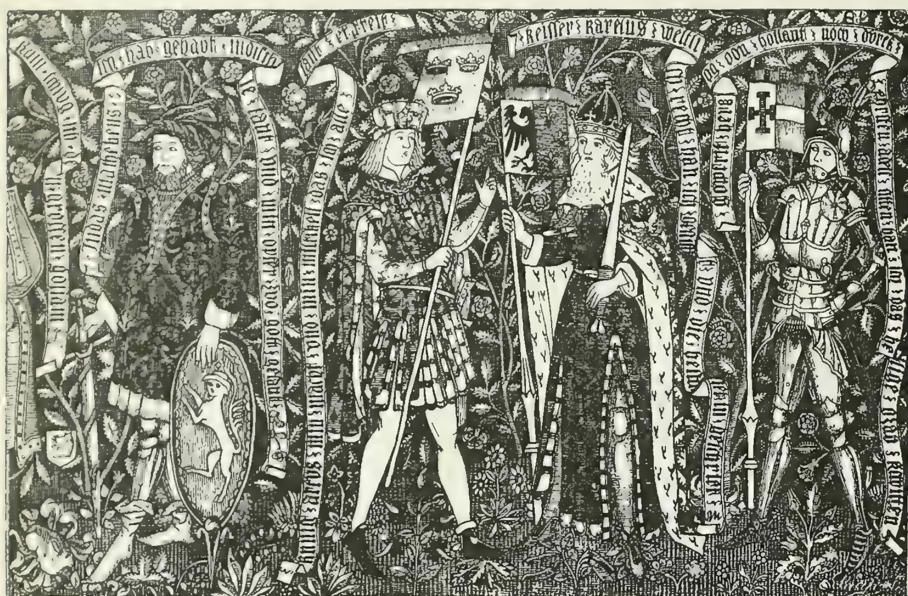


Fig. 172. – Tapiz gótico del siglo XV con escudos heráldicos é inscripciones



Fig. 173. – Trozo de tapiz del *Apocalipsis* en la catedral de Angers (?)

XVIII

EL TAPIZ EN EL SIGLO XV. – SUS ASUNTOS. – EL «APOCALIPSIS» DE LA CATEDRAL DE ANGERS. – ARRAS. – «VIDA Y MILAGROS DE SAN PIAT Y SAN ELEUTERIO» EN TOURNAI. – LAS INSCRIPCIONES. – CIUDADES FLAMENCAS RENOMBRADAS POR SUS TAPICES. – ITALIA Y ESPAÑA. – EJEMPLARES NOTABLES DEL SIGLO XV: COLECCIÓN DE LA CASA REAL DE ESPAÑA.

No titubeamos en afirmar que el siglo XV fué la edad de oro del tapiz historiado. No quiere esto decir que en el inmediato XVI no se tejieran tapices magníficos, preciosos sobre toda ponderación, verdaderas obras de arte y maravillas de la industria. Mas aun admitiendo esto, se hace forzoso confesar que los ingenios del siglo décimoquinto y primeros años del inmediato que pintaron cartones para los obradores de tapicería de entonces, se adelantaron á sus sucesores y continuadores en punto á cabal inteligencia de lo que debe ser el tapiz. Un paño de esta clase se halla llamado á hacer oficios de pintura mural, decorando paramentos que á no tener las tapicerías hubieran sido decorados por los pintores ó los escultores, á fin de enriquecerlos cual demandaba la autoridad y boato de los dueños de la morada en donde el tapiz figurase. Pues bien: la pintura mural no ha de ser nunca el cuadro, encerrado en marco, y mucho menos el cuadro al óleo donde el artista se acerca lo más posible á la cabal copia de la realidad en la vida. La pintura mural ha de evitar hasta cierto punto efectos de modelado y de luz que ha de buscar el cuadro; ha de proceder por planos, por grandes manchas, por modo sucinto, sin descender á detalles y sin que por ello descuide la verdad artística. Esto mismo ha de procurar el tapiz, de donde el que los del siglo XV superen á los que se tejieron en pleno XVI, después que Rafael Sanzio imprimió nueva dirección á esta clase de trabajos. Si nuestros lectores fijan la atención en los importantes tapices que posee la Casa Real de España, una de las más ricas, si no la más rica en esta suerte de paños, notarán cuán diferente carácter presentan los tapices del siglo décimoquinto ó de principios del décimosexto, sobre los que se tejieron

con posterioridad, así en los talleres de España, como en los de Flandes, Francia é Italia. Los temas de los tapices dibujados por Van Eick, Memmling, Alberto Durero y también Vandermeyen y Pannemaker, quedan llenos por figuras que ocupan todo el espacio ó muestran á lo más el horizonte muy alto, conforme ocurre, verbigracia, en la colección de paños de la *Conquista de Túnez.* Merced á este sistema no resultan en el tapiz espacios por los que penetre la luz, huecos que copiados más ó menos exactamente de la realidad produzcan idéntico efecto en las tapicerías, asemejándolas á los cuadros. La distribución de los planos, la colocación de los personajes, los grupos, el dibujo de cada una de las figuras, presenta cierto aspecto solemne, monumental, el aire propio de la pintura destinada á embellecer algún paramento. Los efectos de perspectiva lineal están empleados con portentosa economía y en algunos paños se ven sólo en grado muy elemental. Cierta disposición arquitectónica por la cual se divide el espacio de cada tapiz, permitiendo poner en él tres ó más asuntos, ó bien desarrollar en diversas escenas el que hubiese elegido el artista, contribuye á imprimir grandiosidad á los paños de Ras tratados por tal manera y á hacerlos apropiados para la decoración de aposentos en los cuales hayan de presidir la seriedad y la tranquilidad más resueltas. Los paños á que aludimos no tienen nada de lo que forma el cuadro encerrado en marco, al paso que los posteriores pueden con poquísimo esfuerzo ser convertidos en cuadros, ya que en verdad lo son, faltándoles sólo la fuerza de color y la intensidad de luz que tiene la pintura al óleo sobre la pintura reproducida por medio de la lana y de la seda en los telares. En tal concepto proclamamos al siglo XV maestro indisputable en el tapiz, como lo es en otras muchas ramas y manifestaciones del arte, ya que en aquella artística centuria todo se compenetra y enlaza, y desde la iglesia y el palacio, al cofrecillo y el brocado, deriva de la misma fuente de inspiración y brilla por excelencias idénticas en el fondo, aunque distintas, conforme es de suponer, según la obra en donde se encontraren. El buen gusto y la delicadeza, unidas á la robustez y á la energía, resplandecen en los tapices del siglo XV, como se encuentran en las tablas de entonces, en las tallas y en todos los productos suntuarios en los cuales entre el arte en alguna parte. «Apenas existe – dice Eugenio Müntz – manifestación de la vida religiosa, militar, civil, en la cual la tapicería no interviniese en el siglo XV, y cosa ardua fuera tratar de descubrir un sentimiento ó una idea que no sacase en sus obras: devoción, patriotismo, afán de magnificencia, curiosidad, ensueños, hasta el escepticismo, todo entra en sus dominios. Gracias á ella, pasamos revista á todos los órdenes posibles de representación, desde las elevadas concepciones filosóficas hasta las escenas de la vida cotidiana. Así debemos á ella, y no á la pintura al óleo ó al fresco, la imagen más fiel y más completa de la sociedad contemporánea. No conozco en este período arte alguno que la haya igualado en universalidad. Júzguese de esto por los siguientes títulos que saco del primer inventario encontrado á mano, el inventario de una colección muy reducida de un modesto príncipe en los años 1406-1407, los cuales son: *Historia del rey Pepino; Historia del Dios de amor; Historia de Piramo y Tisbe; Ciervo en un bosque; La caza con halcón; Señor y dama jugando al ajedrez; Dama peinando á un joven; Liebre cogida en la trampa; Castillos; Monos; Loros; Florestas.* ¿Qué decir de las composiciones profanas ó religiosas conservadas en los guardarropas de los potentados de la época, los duques de Borgoña, los reyes de Francia y los papas?»



Fig. 174. – Tapiz de la *Vida de San Piat* en la catedral de Tournai, últimos del siglo XIV (?)

Agréguese á lo dicho la mayor perfección de la mano de obra en los tapices del siglo XV sobre los del anterior. Muy atinadamente hace observar un escritor francés que entre los tapices de *La presentación en el templo* ó el *Apocalipsis* de la catedral de Angers (fig. 173) y los que se tejieron en el período de que trata este capítulo, existe la diferencia que separa la jerga del raso ó del terciopelo. Son más finos los hilos, aumenta la proporción de la seda y del oro en los tapices más lujosos comparada con la lana, los tintoreros muestran mayor habilidad y mayor gusto en el tinte de las lanas y sedas y en sus colores, y por fin éstos aparecen combinados con encantadora armonía en los ejemplares más justamente celebrados. En documentos franceses pertenecientes á los años 1425 y siguientes, se encuentran detalladas las operaciones por que pasaban los tapices de alto lizo. Véase lo que de ellos puede sacarse respecto de una serie de tapices de la *Historia de Santa Magdalena* destinada á la iglesia de esta advocación, en Troyes. Fray Didier extractó primero y dió por escrito la vida de la santa, y en seguida el pintor Jaquet trazó sobre papel un pequeño patrón. Una costurera, con otra mujer que la ayuda, reunen sábanas para los patrones que ha de pintar el nombrado Jaquet, auxiliándole Simón el iluminador. Los tapiceros Tibaldo Clemente y su sobrino contratan con los mayordomos de la fábrica y con fray Didier la ejecución del trabajo de alto lizo que ha de ejecutarse. Terminados los tapices, la misma costurera antes citada los forra con grueso lienzo y les pone cuerdas, tras de lo cual ya puede colgarse la tapicería de los ganchos que el maestro cerrajero ha clavado en las barras puestas en el coro de la iglesia por el maestro carpintero de la misma.

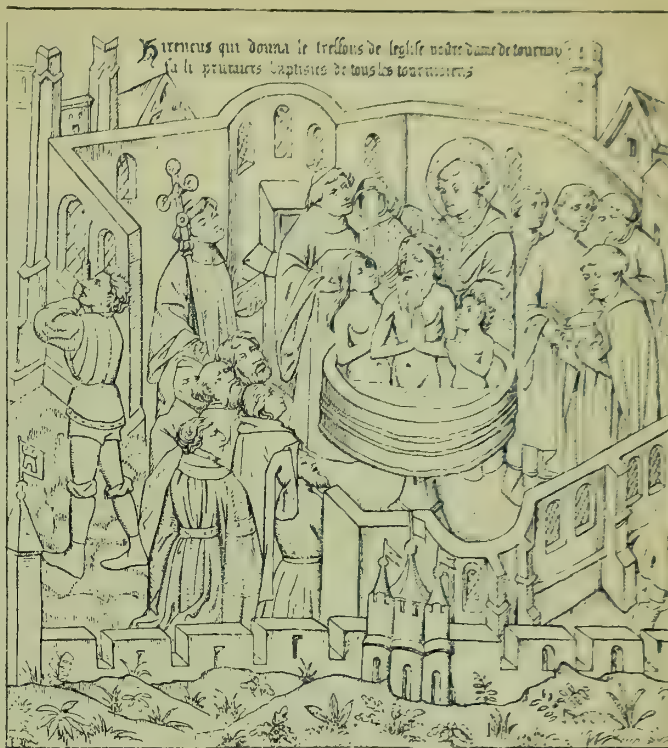


Fig. 175. – Tapiz de la *Vida de San Piat* en la catedral de Tournai, últimos del siglo XIV (?)

¿Dónde se fabricaron en el siglo XV los tapices más renombrados? En el siglo XIV, según hemos visto, Arras levanta cabeza, y á pesar de las pretensiones de París, que quiere dominarla, continúa siendo la señora y reina en aquel arte. En el siglo inmediato se afirma todavía más su soberanía, que reconocen

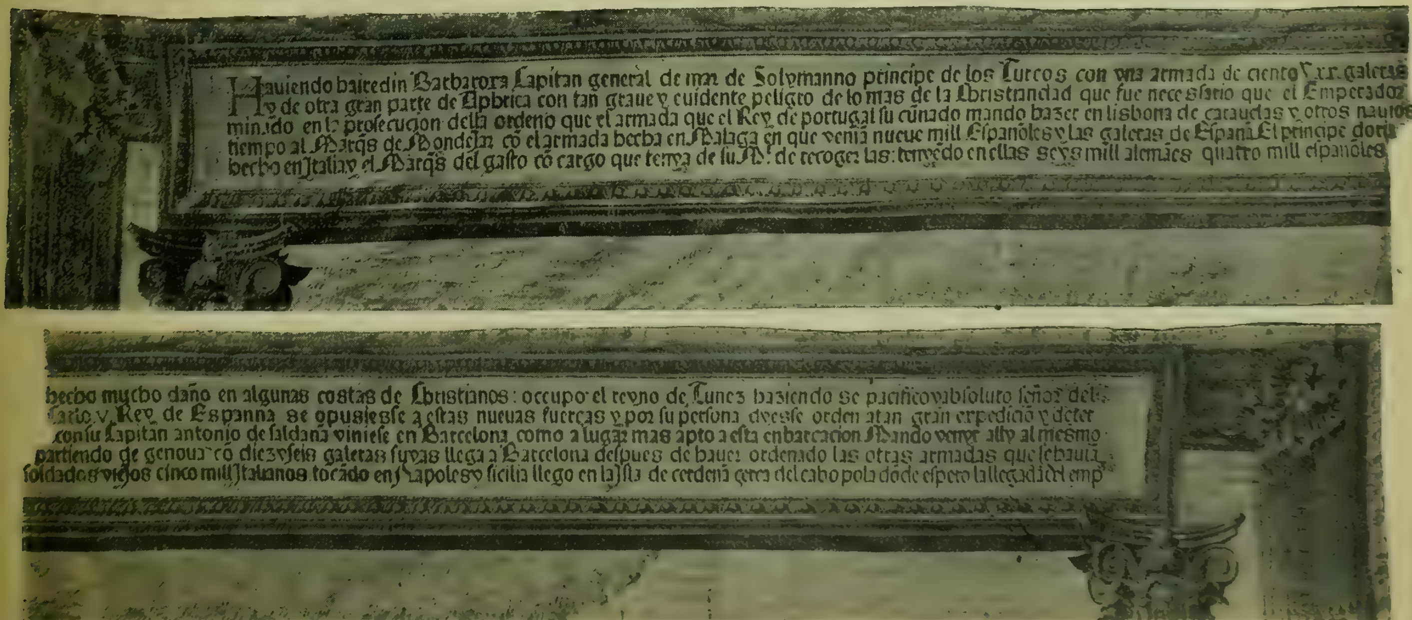


Fig. 176. – Parte superior de un tapiz de la serie la *Conquista de Túnez*, principios del siglo XVI; de la Casa Real de España

todos los arqueólogos é historiadores, incluso aquellos que más calurosamente defienden los méritos de París en el tejido de tapices historiados. Arras sostiene la fama de sus obradores hasta que logra eclipsarla Bruselas, que de modesta competidora se le convierte en rival potente. Lilla, Tournai, Brujas y después Amberes obtienen triunfos idénticos, y sus maestros tapiceros luchan de igual á igual con los de Arras y Bruselas, ejecutando obras soberbias, verdaderos modelos en su especialidad. A estos centros se dirigían reyes y príncipes, papas y obispos cuando querían hacer tejer un tapiz ó una serie de tapices sobre asuntos por ellos elegidos, y como hace notar muy á cuento el autor francés que hace poco hemos citado, no puede probarse que los tapices del siglo XV que se conservan en Reims y en Sens, ni que la *Historia de Ester* en el castillo de las Aygelades, como otros paños por el estilo, procedan de la localidad en donde hoy se encuentran, sino que por lo contrario pueden reivindicarlos para sí los talleres de Arras, Lilla, Tournai, Bruselas, Brujas y otros de los puntos inmediatos á estas poblaciones.



Fig. 177. – *La Misa de San Gregorio*, tapiz del siglo XV; de la Casa Real de España

Merced á las investigaciones de Alejandro Pinchard, que ha dado á luz una historia del tapiz, se conocen los nombres de la mayor parte de los antiguos maestros tapiceros de Arras, los cuales se leen en documentos de la época. Téngase en cuenta, é importa no olvidarlo, que ningún tapiz anterior al siglo XVI lleva marca de fábrica ni nombre de artífice. Todos son anónimos, gracias á la modestia de aquellos hombres que atribuían escaso mérito á los trabajos salidos de sus manos, á pesar de que en realidad lo tuvieran grandísimo. Hasta en los mismos documentos coetáneos es caso raro encontrar tales indicaciones. Por una casualidad ha llegado á nosotros el nombre del autor de la más antigua tapicería de Arras, con fecha cierta. Las colgaduras de referencia, pertenecientes á la catedral de Tournai, representan la vida y milagros de San Piat y de San Eleuterio, formando una ancha faja de unos veintidós metros de longitud por dos metros ocho centímetros de alto (figs. 174 y 175). Constituían en su origen dos solos tapices que más tarde fueron divididos en cuatro, desapareciendo algunos fragmentos, de modo que la serie contiene ahora solamente catorce pasos en vez de diez y ocho. Un autor del siglo XVII copió la inscripción que antes se leía en uno de los tapices, y por ella se sabe que en 1402 salieron de los talleres de Pedro Feré, de Arras, y que fueron ofrecidos á la catedral de Tournai por el canónigo Todos los Santos Priez, limosnero del duque de Borgoña. El artista que trazó las escenas de estos tapices y cuyo nombre se ignora, tenía aún la severidad del arte medieval; los cartones más proceden del arte sobrio del siglo XIV que del más exuberante propio del XV. Empleó pocas figuras en sus composiciones, y con caracteres góticos marcó el asunto de cada una, poniendo á veces detalles que las gentes falsamente pudorosas de nuestro tiempo tendrían por escabrosos, y que no producían, sin embargo, el menor escándalo en los honrados cristianos que vivían en la expresada centuria. Nuestros padres no tenían estos escrúpulos porque miraban más el fondo de las cosas.

Los tapices con leyendas explicativas, ó *à écriteaux*, según voz de los cronistas franceses, fueron muy del gusto del siglo XV. En las tapicerías antes mencionadas del *Apocalipsis* de Angers y de la *Vida de San Piat y San Eleuterio* se encuentran largas inscripciones que contienen la explicación y el comentario igualmente de cada paso. En uno de los más antiguos paños entre los que posee la Casa Real de España vense á los lados dos personajes con sendas filaterías llenas de caracteres góticos. Representa este tapiz el milagro de la *Misa de San Gregorio* (fig. 177) y está tejido en oro, seda y lana; forma un ejemplar suelto, pertenece al segundo ó tercer tercio del siglo XV y fué adquirido por los Reyes Católicos en la feria de Medina del Campo en 1503 del mercader ó tapicero flamenco Matías de Guerle ó Gueldres. Extensas leyendas figuran en la serie de tapices de la *Conquista de Túnez por Carlos V* debidos á Vermeyen, tejidos todos en finos y correctos caracteres góticos. Para muestra copiaremos la que se lee en el tapiz de dicha serie que representa el mapa de la campaña, la cual, puesta en lo alto, dice así: *Habiendo bairedín Barbaroxa, Capitán general de mar de Solymano Príncipe de los turcos, con una armada de ciento vxx galeras hecho mucho daño en algunas costas de christianos: occupó el reyno de Túnez haciéndose pacífico y absoluto señor dél y de otra gran parte de Aphrica con tan grave y evidente peligro de lo más de la Christiandad que fué necesario que el Emperador Carlo V Rey de Espanna se opusiese á estas nuevas fuerças y por su persona diesse orden á tan gran expedición y determinado en la prosecucion della ordenó que el armada que el Rey de portugal su cuñado mandó hazer en Lisbona de caravelas y otros navíos con su capitán Antonio de Saldaña viniese en Barcelona como á lugar más apto á esta embarcación. Mandó venir allí al mesmo tiempo al Marqués de Mondejar con el armada hecha en Málaga en que venían nueve mill Españoles y las galeras de España. El príncipe Doria partiendo de Génova con diez y seis galeras suyas llegó á Barcelona después de haver ordenado las otras armadas que se havían hecho en Italia y el Marqués del gasto con cargo que tenía de su M.t de recogerlas: teniendo en ellas seis mill alemanes quatro mill españoles soldados viejos cinco mill Italianos: tocando en Nápoles y Sicilia llegó en la Isla de Cerdeña çerca del cabo pola donde esperó la llegada del Empr.* Extensión parecida tienen las inscripciones de los demás paños de la misma serie, debiendo advertir, como lo hemos ya notado, que las leyendas escritas con letra gótica se hallan colocadas en la parte superior de los tapices y que éstos tienen además en la inferior anchas tarjas con inscripción latina en hexámetros referente al asunto del tejido, trazada en caracteres romanos (fig. 176).

Eran muy solicitados en Francia los tapices que reproducían escenas populares, de un picaresco muy pronunciado en ocasiones y á los que no solían faltar los versos complementarios en francés, escritos por algún poeta ó coplero contemporáneo. Sábese por las investigaciones de un paciente historiador que el maestro Enrique Baude había escrito versos al único objeto de facilitarlos á los maestros tapiceros, á fin de que pudiesen ponerlos en los paños que tejían. La sátira política asoma á veces en estas leyendas, según ocurre, por ejemplo, en la de un tapiz donde se hallaba figurado un hombre en un bosque, contemplando una grande tela de araña entre dos árboles. He aquí traducido del francés lo que charlan un cortesano, el buen hombre y un bufón, copiándolo literalmente: «EL CORTESANO le dice: *Buen hombre, dime si bien te parece, ¿qué miras en este bosque?* — EL BUEN HOMBRE: *Pienso en las telas de las arañas, que son semejantes á nuestros derechos: las moscas grandes pasan por ellas y las pequeñas quedan cogidas.* — EL BUFÓN: *Las pequeñas están sujetas á las leyes, y las grandes hacen de ellas lo que quieren.*»

Del aprecio que se hacía de los tapices de Arras, no sólo en el Occidente, sino también en el Oriente, da alta y clara idea un suceso referido por Froissart. Cuenta éste que, hecho prisionero por los turcos el duque Juan Sin Miedo, junto con la flor de la nobleza de Francia, en la batalla de Nicópolis, que se dió en 1396, debió en parte principal su libertad el hijo de Felipe el Atrevido á las obras maestras de la industria de Arras, muy estimadas en el Oriente. Enviado Jacobo de Hally para tratar del rescate de los



Fig. 178. – Tapiz de la serie *Historia de la Virgen*, últimos del siglo XV; de la Casa Real de España

prisioneros y de los presentes que pudieran ser más agradables al vencedor y más indicados para enternecerle, manifestó que Amurath aceptaría con gran placer *draps de haute lice ouvrés à Arras, en Picardie, mais qu'ils fussent de bonnes histoires anchiennes*, ó sea, puesto en romance, «paños de alto lizo trabajados en Arras, en Picardía, con tal que fuesen de buenas historias antiguas.»

Bajo la dominación de los príncipes borgoñones las grandes ciudades flamencas pudieron desarrollar pasmosamente la industria artística del tapiz y el comercio que hacían de estos paños. El telar de alto lizo se extendió por las poblaciones vecinas del Artois, echando raíces en Valenciennes, Lille, Douai, Brujas, Tournai y en otras ciudades próximas á las mencionadas. De ellas se sabe poquísimo, lo propio que ocurre con Arras, según lo hemos dicho. Bruselas hizo pronto figura, brillando esplendorosamente en el último tercio del siglo XV y en el XVI y siguientes. En Bruselas, Tournai y Audenarde bien puede afirmarse que estuvieron entonces los más robustos centros en el arte del tapiz. Se ha escrito que Bruselas tenía ya talleres de tapicería en el siglo XIV, mas de esta afirmación no se ha dado prueba alguna. Sábese sí que en 1448 los maestros tapiceros se separaron de los maestros tejedores y que los estatutos de su gremio llevan la fecha de 1451. Entonces eran ya suficientemente ricos para tener en la gran plaza una casa con la enseña del *Arbre d'or*, que fué más tarde la *Maison des Brasseurs*, y para que su cofradía poseyese también un altar en la iglesia de Nuestra Señora de Sablon. El nombre más antiguo de tapicero de Bruselas, de que se tiene noticia, es el de Juan de Hase ó de Rave, quien trabajaba por los años 1460 á 1470. En 1466 el duque de Borgoña le mercó ocho tapices decorados con sus armas tejidas en oro, y en el mismo año Felipe el Bueno le pe-



Fig. 179.-Tapiz de la serie *Historia de David*, últimos del siglo XV; de la Casa Real de España



Fig. 180. – Tapiz de la serie *Historia de San Juan*, últimos del siglo XV; de la Casa Real de España

día una tapicería de la *Historia de Aníbal*, que fué ofrecida como presente de valor al papa Paulo III.

«Un pintor de eminente mérito que trabajaba en Bruselas á mediados del siglo XV – escribe Julio Guiffrey en su *Histoire de la Tapisserie* – parece haber ejercido considerable influencia en el desarrollo de la industria del alto lizo. Hace M. Wauters la curiosa observación de que Rogerio van der Weyden tenía su morada cabe la casa en donde se hacía la verificación y el marchamo de las tapicerías. Si esto fué coincidencia fortuita, no dejó de ser singular. Además Carel van Mander afirma haber visto en Brujas varias telas en las cuales estaban representadas por mano del célebre artista grandes figuras pintadas á la cola ó á la clara de huevo. Estas telas – añade el historiador de la pintura – servían para decorar las habitaciones, empleándose al modo de los tapices. Tal vez de un hecho cierto se quiera sacar una interpretación excesiva, porque aquí se trata sólo de telas pintadas, como las de Reims, muy usadas en el siglo XV en la decoración de iglesias y castillos. Se han atribuído á nuestro artista, sin mayor certeza, los modelos de varios tapices conservados en Madrid. Lo que sí parece cierto es que la famosa tapicería de Berna, que se cree haber pertenecido á Carlos el Temerario y que representa *La justicia de Trajano* y *La historia de Harkinbald*, ofrece la reproducción fiel de célebres pinturas de Rogerio van der Weyden, colocadas en otros tiempos en la Casa Consistorial de Bruselas.»

En la península italiana se tejieron tapices durante la décimaquinta centuria en Mantua, los cuales talleres llegaron á su apogeo en la época de Luis Gonzaga, admirador entusiasta de los tapices flamencos; en Venecia, donde se tejió en 1450 una *Historia de San Teodoro* por los cartones de Alviso, pintor veneciano; en Ferrara, que produjo obras de un carácter peculiar y que alcanzó sus mejores años, en los

de 1450 á 1471, reinando Borso de Este; y por fin en Siena, en la que se hizo una tapicería con la *Historia de San Pedro* para el papa Nicolás V por precio de quinientos veintitrés florines de oro.

Respecto de España, el diligente Sr. Riaño en su obra *Spanish Arts* dice resueltamente que no ha encontrado noticia alguna por donde afirmar que hubiese existido en nuestra patria la industria del tapiz durante la Edad media. El barón Davillier manifiesta que en 1411 vivían en la corte de los reyes de Navarra dos maestros tapiceros, y que los había igualmente en Barcelona en 1391 primero y después en 1433. Lo indudable parece ser la afición de los monarcas y de los próceres de España y de sus príncipes de la Iglesia por los tapices historiados, que pedirían principalmente á Flandes. D. Gregorio Cruzada Villaamil en su interesante obrita *Los tapices de Goya*, publicada en 1870, escribe á este propósito lo siguiente: «Desde el feliz reinado de los Reyes Católicos hasta el desdichado de Fernando VII, infinito es el número de los paños de tapiz que figuran en los inventarios de las respectivas testamentarías, y á la muerte de Carlos III pasan de mil, entre antiguos y modernos, los que se registraban guardados en el Real oficio de tapicería ó cubriendo las paredes de los palacios de Madrid y los sitios reales. Conocido es que los grandes de España y acaudalados magnates poseían numerosas colecciones de estos tejidos, y cuán común era su uso en los templos, en las procesiones, en las fiestas y en los autos, así en Aragón como en Castilla. Con frecuencia se hace de ellos mención en multitud de documentos de ambos reinos, llamándolos tapices en Castilla y paños de Ras en Aragón. Por Francia venían á Castilla, ya por las Provincias Vascongadas, ya desembarcando en Laredo, los tapices flamencos que, atravesando el vecino imperio, eran importados juntamente con el nombre con que en él se les designaba. Por Barcelona ó por Valencia llegaban al reino de Aragón los tapices de Arras ó los que, tejidos en Italia, cruzaban el Milanesado para ser embarcados en Génova, ó surcando el estrecho de Mesina arribaban desde Venecia á aquellos puertos de nuestras costas.»

Tarea larguísima sería y fuera de propósito hablar siquiera de los principales tapices que se tejieron en el siglo XV ó en los principios del XVI, cuando perseveraba todavía el arte medieval, y que se conservaban en palacios, iglesias y museos. Los poseen las naciones extranjeras y los tenemos también en gran número en nuestra patria, conforme lo hemos adelantado en anteriores párrafos. La Casa Real guarda en el particular un verdadero tesoro. Sus portentosas series de la *Historia de la Virgen* por cartones que se atribuyen al insigne Van Eick (fig. 178), de la *Pasión del Señor* que se supone fueron ejecutados sobre pinturas de Rogerio van der Weyden, de la *Historia de David* (fig. 179), de la *Historia de San Juan Bautista* (fig. 180), de la *Fundación de Roma*, de la *Conquista de Túnez por Carlos V*, de que hemos ya hablado, debidos á J. Vermeyen, el que citamos también de la *Misa de San Gregorio* y otros que podríamos añadir á esta lista, constituyen en sus más preciados ejemplares maravillas del arte y de la industria, y son por ende la admiración de los inteligentes que los contemplan. No cabe suntuosidad mayor de la que tienen estos paños, todos ó casi todos tejidos con lana, seda y oro, y por lo general de una conservación irreprochable. No puede darse mayor severidad de la que tienen aquellas figuras, nobilísimas, expresivas y dibujadas con imponderable maestría. En su agrupación realizaron prodigios los autores de los cartones, porque atentos al carácter propio de la pintura mural evitaron que sus pinturas fuesen cuadros, suprimieron los horizontes al aire libre, y dando á cada figura una suerte de aspecto hierático, supieron imprimirles además vida y animación, como la supieron imprimir al conjunto de las composiciones. En el plegado de los paños puede seguirse un curso completo de esta especialidad. Agréguese á estos méritos el embeleso del color, y podrá formarse aproximada idea de la impresión que producen en el ánimo los tapices de la Casa Real de España, labrados en el siglo XV ó en los comienzos del inmediato. ¡Qué finura de color en todos los paños! ¡Cuán hábilmente puestas se hallan las masas para que resulte rico el tapiz y al propio tiempo armonioso! ¡Cómo realza el oro las vestimentas de determinadas figuras, á las que da mayor majestad y autoridad de las que sin aquel metal presentarían! ¡Con cuánta parsimonia está puesto el oro, como



TAPIZ DE LA SERIE «HISTORIA DE SAN JUAN» (DE LA CASA REAL DE ESPAÑA), PRINCIPIOS DEL SIGLO XVI

la sal en los manjares, para que ningún trozo aparezca chillón, ni siquiera demasiado ostentoso! En punto al tecnicismo del tejedor los tapices á que aludimos sostienen la comparación perfectamente con los más finos que se han ejecutado en París en los talleres justamente famosos de los Gobelinos. El artífice sentía y comprendía la pintura que había de reproducir, y de ahí la corrección que en aquellos paños se advierte, la cual se nota sobre todo en las carnaciones y más que en ninguna otra parte en los rostros. A no haber sido muy diestros los maestros y los oficiales tapiceros que los labraban, aquellos soberanos rostros, aquellas hermosas y edificantes efigies de Nuestro Señor Jesucristo, de la Santísima Virgen y de varios santos, hubieran perdido el divino carácter que ahora ofrecen, como resultado de la altísima inspiración que alentaba á los cristianos autores de los cartones.

Espléndidos tapices del último tercio del siglo XV ó de los comienzos del siglo XVI, éstos muchas veces con leyendas en caracteres góticos, se encuentran en catedrales y conventos de España y del extranjero, como asimismo en museos y colecciones privadas. Nuestra catedral de Burgos es dueña de tapices de grandes dimensiones sobre los vicios y las virtudes, con composiciones muy historiadas y que revelan singular inventiva en sus autores; tapices de mérito guardan también las catedrales de Zamora y de Zaragoza, teniéndolos igualmente la de Tarragona, con los que decora la nave principal y el crucero en las grandes solemnidades. Es muy curiosa una tapicería alemana ó suiza del siglo XV que reproduce Guiffrey y en la que figuran Judas Macabeo, Artur – probablemente el de la Tabla redonda, – Carlomagno y Godofredo de Bouillón, rodeados de sendas lacerías con inscripciones góticas y presentando aquellos personajes el carácter que vemos en los pintados en las tablas coetáneas. Lindísimo ejemplar de paño de Ras es, igualmente, el de la Coronación de la Virgen que el barón Davillier legó al Museo del Louvre. Lo encontró en España, y en él se lee la fecha de 1486, no diciendo cuál fué el maestro tapicero que lo labró, si bien el aire de la composición y el dibujo de los personajes inducen á pensar que sería dibujado por algún maestro de la escuela de Van Eick ó Memmling, y sin duda labrado en la Flandes, de donde se enviaría á España. Es muy notable en este paño el exquisito sentimiento que se nota en la imagen de la Virgen Santísima, así como su majestad y la nobleza del conjunto. Hállase dividido en tres compartimientos al modo de los trípticos y marcándose arquitectónicamente como en éstos cada una de las partes. Los ejemplares que hemos citado ó á los que hemos aludido, proceden todos del arte medieval, conforme anteriormente lo hemos ya indicado. El dibujante no busca en ellos efectos de perspectiva ni obtener la ilusión de los sentidos. Lleva á cabo una pintura mural, que el tejedor realiza en el telar, procurando darle siempre la grandiosidad y la severidad propias del expresado género decorativo. El Renacimiento tuerce esta dirección y lleva el tapiz por derroteros muy distintos, según lo veremos en el capítulo inmediato, perdiendo en gravedad y en verdadero carácter ornamental todo cuanto gana en efecto pintoresco, en movimiento y vida y en ocasiones también en magnificencia.



Fig. 181. – Tapiz de la *Historia de Noé*, siglo XVI; de la Casa Real de España

XIX

El tapiz en el siglo XVI. – Supremacía de Bruselas. – La pintura de cartones en Italia. – El maestro Van Aelst. – La serie de «Los actos de los apóstoles,» de Rafael. – Revolución introducida en el tapiz. – Perdió éste su carácter propio. – Tapices á la antigua fabricados en el siglo XVI. – La serie de la «Conquista de Túnez por Carlos V.» – El maestro Guillermo de Pannemaker. – Los tapices con mapas y planos. – El obrador de Fontainebleau, y el de Santa Isabel en Madrid.

Afirmóse en el siglo XVI la supremacía de Bruselas en el tapiz historiado, al punto de poderse asegurar que lo acaparaba todo, pagándole tributo los papas, los reyes, los príncipes y próceres de todas las naciones. Ya en la centuria anterior, según queda dicho, conspicuos artistas dibujaron cartones para ser tejidos en tapiz; mas á mediados del siglo XVI hubo una verdadera legión de pintores que no tuvieron á mengua emplear su ingenio en obra mucho más difícil de lo que parece á primera vista. Era esto indicio cierto de la importancia que el Renacimiento concedía á las tapicerías, las cuales seguían empleándose para decorar los más suntuosos aposentos, siendo gala de toda fiesta improvisada cuando se le quería imprimir rumbo y riqueza. Así ocurrió que en la entrevista de Bayona produjesen admiración las tapicerías que sacó el rey Francisco I, de quien escribió Brantome: «Fué este rey muy suntuoso en muebles, y las dos hermosas tapicerías suyas que se ven aún lo atestiguan. La una, del *Triunfo de Escipión*, que tantas veces se ha visto tendida en grandes salas los días de pomposas fiestas y reuniones, costó en su tiempo veintidós mil escudos, lo cual es mucho dinero. Hoy no se podría tener por cincuenta mil, conforme lo he oído decir, porque toda ella está relevada de seda y oro y muy historiada, y los personajes tan bien hechos que mejor no puede verse. En la entrevista de Bayona, los señores y damas de España la admiraron mucho, no habiéndolas visto iguales en poder de un rey. Érase por cierto una obra maestra de Flandes que el maestro que la hizo presentó con preferencia al rey que al emperador, por haber oído hablar

de la liberalidad, curiosidad y magnificencia de este gran monarca, y que de él sacaría mejor partido que del emperador su soberano. Por lo que á mí se refiere, puedo decir que es la más hermosa que he visto.» Sin negar que admirasen la tapicería del *Triunfo de Escipión* los caballeros y damas de España, se nos figura con fundamento que anduvo muy exagerado el cronista al escribir que no habían visto tapices iguales en poder de un soberano. Los poseían ya los reyes de España, de mucho mérito sin duda, según lo corrobora la adquisición de la *Misa de San Gregorio* hecha por los Reyes Católicos, de que hemos hablado en otro capítulo, y lo prueba asimismo el inventario de los paños y cuadros que dejó á su muerte la reina doña Isabel la Católica, del cual habla menudamente el Sr. D. Pedro de Madrazo en su interesantísimo libro *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España.* Pues bien: en el inventario á que nos referimos, hecho en 1505, se citan entre otras rúbricas una de veintitrés retablos, lienzos y paños, cuyos asuntos son: Historia de la Virgen y de Jesús, la Salutación, el Nacimiento de Cristo, la Adoración, la Pasión, la Resurrección, María acariciando y dando el pecho á Jesús niño, y composiciones emblemáticas de la sagrada Pasión de Cristo; y en otra se habla de diez y seis paños de devoción con los asuntos de la Vida de Cristo, la Magdalena, San Jerónimo, San Jorge, Santa Catalina y San Francisco. Paños de Ras serían aquellos á que hace referencia este inventario y sin duda procedentes de los mejores telares de Arras, Bruselas y Ferrara, con lo cual nada habían de desmerecer comparados con los que pudo ostentar Francisco I en la entrevista de Bayona.

Entre los artistas que pintaron en Italia cartones para tapicerías han de incluirse Rafael Sanzio, Julio



Fig. 182. - *Lapidación de San Esteban*, tapiz sobre cartón de Rafael Sanzio, de la serie *Los actos de los apóstoles*, siglo XVI; de la Casa Real de España

Romano, Francisco Penni, Juan de Udina, Pierino del Vaga, el Bronzino, el Pontormo, el Bachiaca, Garofalo, Dossi, el Ticiano, el Pordenone y Pablo Cagliari, llamado el Veronés, mientras en la Flandes hacían otro tanto Bernardo van Orley, Miguel Coxie y Pedro de Campana, y en Francia el Primaticio, Mateo del Nassaro, Carón, Lerambert y otros pintores de mérito. Todos ellos llevaron á cabo en el tapiz la revolución á que hemos ya aludido en otros párrafos, capitaneándolos por su máximo ingenio el insigne autor de la *Disputa del Santísimo Sacramento.* Rafael fué quien dió el patrón del tapiz del Renacimiento. Avasallaba á todo el mundo con su portentoso genio, y lógico era que cuando dibujó cartones para tapicerías se fuesen también tras sus pasos los que se ocupaban en dibujarlos. En Bruselas se tejieron los tapices de la famosa serie de *Los actos de los apóstoles,* obra de Rafael, comenzándose en 1515 y terminándose en 1519 y exigiendo numeroso concurso de hábiles artífices. El papa León X eligió para la citada obra á un tapicero de Bruselas, por nombre Pedro de Enghien y por sobrenombre Van Aelst, quien ocupaba preeminente lugar entre los maestros compañeros suyos. Desde 1497 se hallaba al servicio de Felipe el Hermoso y había ejecutado para este príncipe una cámara con figuras pastorales. En 1512 la gobernadora de los Países Bajos le encargó que tejiese una genealogía de los reyes de Portugal para ofrecerla al emperador Maximiliano. En 1521 tejió para la misma gobernante las series de la *Historia de Troya* y de la *Historia de Noé* (fig. 181). Los cartones pintados por Rafael Sanzio eran en número de diez, siete de los cuales se encuentran hoy día en el castillo de Hampton Court por haberlos comprado el rey Carlos I á instigación de Rubens, cuando todavía se hallaban en Flandes en los talleres de los tapiceros. Aquellas composiciones magistrales desarrollan los siguientes temas: *La pesca milagrosa, Vocación de San Pedro, Curación del paralítico, Muerte de Ananías, Lapidación de San Esteban, Conversión de San Pablo, Elimas quedándose ciego, El sacrificio de Lystra, San Pablo en la cárcel, San Pablo en el areópago.* En los años que median desde 1519 en que se terminaron los tapices del Vaticano hasta nuestros días, han pasado éstos por diferentes vicisitudes, habiendo corrido riesgo de perecer quemados para utilizar el oro que hay en cada uno de ellos. Robados en parte durante el saqueo de Roma por el Condestable de Borbón, trasladados á París en 1798, donde permanecieron diez años, fueron al fin devueltos al Vaticano, donde existen en el día. El efecto que produjeron á su aparición fué inmenso, y á partir de aquel momento los talleres de Bruselas fueron proclamados como los primeros de la Cristiandad, pidiendo todos los príncipes de Europa, uno tras otro, reproducciones de aquellos celebrados paños. Por espacio de muchos años los tapiceros belgas, é igualmente los de otros países, copiaron y recopiaron *Los actos de los apóstoles,* no siempre con el escrúpulo y esmero que demandaban los correctos cartones de Rafael, antes muchas veces con precipitación y descuido, con fines demasiado mercantiles, lo cual se traducía en la imperfección del tejido. De ahí las muchas repeticiones de estos tapices que se encuentran en los palacios y museos de Madrid, Berlín, Dresde, Viena y en algún otro punto. En el siglo XVIII, á pesar de que siguiese nuevos y hasta diríamos opuestos rumbos la pintura decorativa, su boga no se había agotado todavía, de donde el que sirviesen de modelos en el taller inglés de Mortlake, en el de los Gobelinos y también en los de Beauvais.

Hemos indicado antes que Rafael en sus cartones realizó una revolución en el tapiz, y á lo mismo hemos hecho referencia en otros párrafos al hacer notar el carácter eminentemente decorativo, severo y noble de los tapices góticos y mejor diríamos de los tejidos en el siglo XV. Refiriéndose á este particular dice con maduro criterio un arqueólogo francés: «El encargo de estos tapices fué la señal y el punto de partida de una revolución completa en las tradiciones que habían prevalecido hasta entonces. Antes los tejedores del Artois ó de la Flandes pedían únicamente sus modelos á los artistas del país, á los hombres que compartían sus costumbres, sus gustos y su ideal, á compatriotas, en fin, con quienes vivían en cabal comunidad de ideas; y hete ahí que de golpe Italia impone á aquellos artesanos, entregados á un estilo muy diferente y casi podría decirse opuesto, la imitación de un arte refinado y delicado que les es completa-



Fig. 183. – Tapiz de la «Historia de Pomona,» siglo xvi; de la Casa Real de España

mente extraño. Se exige á la vez de estos hombres acostumbrados á interpretar libremente el colorido y el dibujo mismo de los cartones, que copien fielmente, sin separarse un ápice, el contorno magistral que á duras penas sabría reproducir la mano más diestra. El menor desvío, la más ligera exageración en cualquier sentido, quitará el carácter esencial, la nobleza del contorno á aquellas composiciones sublimes, una de las más nobles concepciones del espíritu humano. Es forzoso reconocer que no teniendo Rafael práctica alguna del género de decoración que le pedía el papa, trazó admirables frescos, mas no buenos modelos de tapicería.

»En la mayor parte de aquellas grandes escenas, el fondo es vacío, ocupa el cielo demasiado espacio, el horizonte está muy bajo; á los trajes de los personajes les falta variedad y riqueza. ¡Cuánto mejor le va al tapiz el hormigueo de figuras con ropajes galoneados, puestas las unas sobre las otras hasta la orla superior del paño! Así, aun cuando se nos llame blasfemos, opinamos que el envío de los cartones de Rafael á Flandes fué una desdicha para los tapiceros de Bruselas, y que contribuyeron, más que ninguna otra causa, á desviar de su camino propio al arte del alto lizo. Bastará comparar los tapices del todo flamencos, en la concepción y en la ejecución, con los hechos en Italia con sujeción á los patrones de los artistas del país, para tener la prueba de que los italianos no han comprendido nunca las verdaderas leyes del arte del tapicero y que han ejercido la influencia más funesta en la marcha de la industria mencionada en los Países Bajos.

»La legítima admiración que se debe á los grandes maestros del Renacimiento no ha de impedirnos nuestra libertad de apreciación. Esto aparte de que las tapicerías del Vaticano, tan admiradas y ensalzadas de tres siglos acá, empiezan á bajar de las alturas en que las puso el entusiasmo de los contemporáneos y de las generaciones que les siguieron. Se hace notar hoy que las nobles composiciones del más ilustre pintor del Renacimiento no fueron interpretadas con el respeto y la piedad que merecían; se empieza á reconocer que la traducción es infiel y muy inferior á los originales. Algún día se admitirá, no lo dudamos, que la causa de todo esto ha de imputarse menos á los tapiceros, á quienes se apartaba rudamente, sin preparación, de sus tradiciones y de sus hábitos, que al papa, al imponerles una obra superior á las fuerzas humanas. Convenía enviar á los talleres flamencos algunas composiciones por el estilo de las maravillosas fantasías que cubren las logias del Vaticano, y no aquellas escenas grandiosas, concebidas en el estilo severo de los frescos.»

Admitiendo por buenas en lo sustancial las observaciones sobre los tapices de Rafael, que acabamos de traducir, añadiremos por nuestra cuenta que la influencia lamentable ejercida por Rafael y por los maestros italianos, seguidores suyos, en el tapiz historiado, no tanto se debe á que trazaran en sus cartones pinturas para ser ejecutadas al fresco, cuanto á que pintaran cuadros, verdaderos cuadros que demandaban un marco, á pesar de tener el tapiz anchas é historiadas orlas. Examínense los tapices del Vaticano, singularmente *La pesca milagrosa,* la *Muerte de Ananías*, *La lapidación de San Esteban* (fig. 182) la *Conversión de San Pablo* y *El sacrificio de Lystra,* y toda persona de buen criterio y exenta de prejuicios creerá encontrarse delante de cuadros al óleo que han sido reproducidos por medio del tapiz para satisfacer el gusto ó el capricho de sus poseedores. Hay en ellos, conforme hace observar Guiffrey – autor de los trozos antes traducidos – el horizonte sumamente bajo, mucho cielo y por ende mucho aire, elementos cuyo empleo conviene evitar, no sólo en el tapiz, sino también en la pintura mural, según lo han hecho los maestros más hábiles en el género. Rafael no economizó los efectos de perspectiva lineal y aérea en sus cartones, ni buscó para sus figuras el reposo que tan bien cuadra á la pintura decorativa, antes respecto de los primeros extremos obró como hubiera obrado pintando al óleo sobre lienzo, y por lo que hace al segundo buscó en las líneas y también en el modelado, verdad, animación y movimiento. De ahí que los tapices del Vaticano, sin que dejen de ser obras admirables, no se tengan, por los que profesan principios severos en la teoría del arte, por ejemplares que deban recomendarse á los maestros tapiceros,



TAPIZ QUE REPRESENTA EL EMBARQUE EN BARCELONA DE LA EXPEDICIÓN CONTRA TÚNEZ MANDADA POR EL EMPERADOR CARLOS I

á quienes por lo contrario ha de aconsejarse, según lo hemos adelantado, que estudien detenidamente los tapices flamencos, y también los franceses y ferrareses del siglo xv y los que á su semejanza se tejieron en los principios del siglo xvi. ¿Quién duda que los cartones de Rafael y los tapices tejidos en vista de ellos constituyen páginas admirables, páginas asombrosas de la pintura en el Renacimiento? ¿Puede darse mayor corrección de línea, mayor pureza de forma, más cabal conocimiento de los efectos anatómicos, mayor nobleza y gallardía de las que desplegó el insigne pintor de las *Stanze* en los cartones que se guardan hoy día en Hampton Court? Sin equiparar *Los actos de los apóstoles* con aquella serie de sublimes escenas dejadas por Rafael, en las citadas *Stanze*, una de las más prodigiosas labores del ingenio humano, no puede negarse que los tapices vienen acaso inmediatamente tras de los frescos murales en punto á ciencia en la composición y maestría en el dibujo. Rafael, en medio del cambio que introdujo en el tapiz, gracias á su portentoso talento pudo salvar hasta cierto punto escollos en los que cayeron otros maestros que no tenían sus robustos hombros, de donde los vicios, las exageraciones y los efectos de mal gusto que se encuentran en no pocos paños historiados del Renacimiento. El mismo artista varió también el sistema que se había seguido en las orlas. Eran las colocadas en los tapices del siglo décimoquinto muy angostas, con sencillos festones en la mayor parte. Fueron las que se tejieron en *Los actos de los apóstoles* anchas, según ya lo hemos dicho, con figuras alegóricas y mitológicas, y combinación de plantas, flores y animales dentro del estilo que aquel maestro y Juan de Udina entronizaron en las *Loggie vaticane* y que de él se ha llamado y se llama estilo rafaelesco. ¡Qué de primores de pensamiento y de dibujo, de color también, se encuentran en las orlas de que hablamos! No creemos pecar de irrespetuosos con el autor diciendo que á nuestro juicio se descubre acaso más ingenio y un pincel más fácil, gallardo y abundante en aquellas orlas, bellísimas sobre toda ponderación, que en las escenas mismas que constituyen el tema capital en cada uno de los paños.

No siempre el siglo xvi se mostró revolucionario en los tapices, antes algunos maestros sostuvieron con mayor ó menor empeño la antigua tradición. Uno de ellos fué Guillermo de Pannemaker, de una familia de tapiceros de Bruselas, habilísimo en su arte y por esto respetado y considerado en su patria y fuera de ella. A él se debe la preciosa serie que guarda la Casa Real de España y que es conocida por la *Conquista de Túnez*, de la cual hemos ya hablado al mentar en otro capítulo la inclinación á los epígrafes largos é inscripciones que se sintió en el siglo xv y principios del xvi. Habíase extendido en los primeros años de este siglo la moda de dedicar las tapicerías á la conmemoración de hechos célebres, y á estas aficiones se debió que se tejiera la mencionada tapicería, que versa toda sobre los episodios de la expedición naval mandada por Carlos V contra los corsarios berberiscos. En 20 de febrero de 1549 se comprometió Pannemaker á ejecutar doce tapices con el expresado asunto, empleando en ellos materias de la mejor calidad. Las sedas se enviaron de Granada, famosa por aquellos años en la especialidad, y el hilo de oro y plata lo procuró el mismo emperador. Pagáronse por los doce tapices 14.952 florines, sin que vinieran comprendidos en esta suma otros gastos accesorios, como la renta anual de cien libras prometida por el emperador al maestro tapicero, ni lo que importaba el hilo de oro y plata que el soberano había facilitado. La composición de los cartones se confió al pintor de cámara de Carlos V Juan Vermay ó Vermeyen, oriundo de los alrededores de Haarlem. Sometió el artista su proyecto al emperador, y en 1546 firmó un contrato para la ejecución de los modelos que debía terminar en diez y ocho meses, sin ocuparse en otro trabajo alguno.

Los asuntos escogidos para los doce tapices antedichos fueron los siguientes: 1.º Mapa del litoral: 2.º Revista de tropas en Barcelona: 3.º Desembarco: 4.º Escaramuza: 5.º El campamento: 6.º El forrajeo: 7.º Toma de la Goleta: 8.º Batalla de los pozos de Túnez: 9.º Salida de los sitiados: 10.º Saco de Túnez: 11.º Los vencedores yendo á la rada: 12.º El embarco. Conforme también lo hemos indicado en otro capítulo, eligió Vermeyen para los cartones de la *Conquista de Túnez* un punto de mira muy alto,

con lo cual pudo llenar por completo el campo de cada tapiz, dejando sólo una estrecha faja de cielo, según lo hicieron los maestros anteriores.

Otras tapicerías muy renombradas tejió el mismo Guillermo de Pannemaker. Según M. Wauters se ve la marca suya en el primero de los ocho tapices, existentes asimismo en el palacio de Madrid, que forman la *Historia del Apocalipsis*, y en el segundo de la *Historia de Pomona* (fig. 183), de la propia colección. Tejió igualmente otras tres series conservadas en el palacio de Madrid, esto es, la *Historia de Noé* hecha para el rey Felipe II, en los comienzos de su reinado, una *Historia de Abraham* y las *Metamorfosis* de Ovidio. A la vez trabajaba Pannemaker para los grandes personajes de la corte española, acreditándolo *Las victorias del Duque de Alba*, que se vendieron en París. Las obras de los tapiceros de Bruselas, así de Guillermo de Pannemaker, como de Pedro del mismo apellido y de Pedro van Aelst, se hallan diseminadas por todos los sitios principales de Europa. La B B con el escudo se encuentran en magníficos tapices, en los cuales se recorren las vicisitudes por que pasó el gusto en esta especialidad artística industrial desde que alboreó al Renacimiento hasta que sus cánones eran ya del todo admitidos en los países más adelantados del Occidente. Pedro de Pannemaker tejió, entre otros tapices, los de la *Vida de Jesucristo* (fig. 184), en poder igualmente de los reyes de España, con sujeción á cartones de Bernardo van Orley, atribuídos por algunos autores á Rogerio van der Weyden. Al año 1520 próximamente pertenecen estas tapicerías. «Carlos V – dice M. Guiffrey – compró en 1544 á Juan Dermoyen una *Historia de Josué* en ocho paños, realzados con oro, plata y seda. A juzgar por los precios debieron equipararse con las más ricas colgaduras salidas por aquel tiempo de los talleres flamencos. La serie completa costó la enorme suma de 10.000 libras de Flandes.» «Las cuentas de la época – añade el mismo autor – permanecen mudas acerca de los autores de ciertas admirables series que existen todavía. Si Bernardo van Orley trazó los patrones de varios asuntos de la *Vida de Jesucristo*, si esta tapicería parece haber salido de los talleres de Pedro de Pannemaker, si todo esto se sabe, ignórase en cambio á qué pintor han de atribuirse las famosas tapicerías que representan *Los siete pecados capitales* y *El combate de los Vicios y las Virtudes* (fig. 185), lo cual no es obstáculo para que estos paños deban incluirse entre los más notables ejemplares de la fábrica de Bruselas, antes de sustituir la influencia italiana á las viejas tradiciones flamencas.»



Fig 184. – Tapiz de la *Vida de Jesucristo*, siglo XVI; de la Casa Real de España



Fig. 185. – Tapiz *El combate de los Vicios y las Virtudes*. – «La Justicia,» siglo XVI; de la Casa Real de España

Hemos visto que en la serie de la *Conquista de Túnez* reproduce el primer tapiz la carta de las costas mediterráneas. Por la misma época se tejieron otros tapices análogos, con mapas ó con planos de poblaciones. Existía aún en el siglo pasado un tapiz en el que se encontraba reproducido el plano de la ciudad de París por los años 1530 ó 1540. Este curiosísimo paño sería destruído probablemente durante la Revolución, ya que desde entonces nada se ha sabido de él. Dice el autor francés antes citado que en 1737 el preboste de los mercaderes y los regidores lo adquirieron de los herederos de un tal Morel, consejero del Parlamento y de la ciudad, por la suma de 2.360 libras. En la compra se incluían también otros cinco tapices con los planos de Roma, Constantinopla, Jerusalén y Venecia y el mapa general de Italia. Se ignora el origen de esta curiosa colección, haciendo difícil averiguarlo el que hubiera los planos de Jerusalén, Constantinopla y Venecia al lado del de París. Con tales antecedentes, lo mismo pueden atribuirse estos paños á los telares parisienses que á los obradores flamencos. «Estos preciosos paños – traducimos á M. Guiffrey – conservados en la casa consistorial hasta la Revolución, y que se exponían antiguamente en ocasiones solemnes, desaparecieron durante la tormenta, sin que se conozcan con exactitud la fecha y las circunstancias de su pérdida: quizás no se ha de renunciar á la esperanza de dar un día ú otro con algún fragmento de ellos. Una aguada de grandes dimensiones, hecha en el siglo XVIII, había conservado el dibujo y detalles del plano de París, apellidado de tapicería. Esta copia pereció en el incendio de las colecciones de la ciudad en 1871. Grabados imperfectos constituyen hoy el único vestigio que resta de aquel precioso monumento de la topografía parisiense.»

No figuró Francia en primera línea en la industria del tapiz en el siglo XVI, pero mucho se hizo en Fontainebleau, en los Gobelinos y en Beauvais para que la citada nación merezca figurar, en lugar conspicuo, en la historia artística é industrial que estamos llevando á cabo en estos capítulos. El rey Francisco I estableció en Fontainebleau la primera manufactura real de tapices, hacia el año 1530. El italiano Primaticio fué quien la dirigió en el concepto artístico, trabajando á sus órdenes en la pintura de cartones diferentes artistas, como el veronés Mateo del Nassaro, grabador y orfebre además, Lucas Romano, Claudio Carmo y Juan Bautista Baignacavallo. Para tejer los cartones se contaron diferentes maestros tapiceros, cuyos nombres se han conservado, y numerosos oficiales. En el reinado de Enrique II continuó traba-

jando el taller de Fontainebleau, en el que el gusto italiano cedió el puesto al estilo que puso en moda el hábil dibujante decorador Ducerceau, y que se ve en diversos tapices de la expresada procedencia. Los finos arabescos trazados por Ducerceau se descubren sin duda alguna en paños que existen en colecciones particulares francesas. Con temas historiados y muchas figuras se hicieron igualmente lindos tapices en Fontainebleau, según lo proclama la serie de la *Historia de Diana* que decora el castillo de Anet. Que algunos de los tapices salidos de Fontainebleau se tejieron ex profeso para Francisco I lo acreditan la F coronada, la flor de lis y la salamandra, así como revelan que lo fueron para Enrique II las tapicerías que tienen las medias lunas adosadas con las dos D ó las dos C y la cifra del mencionado monarca.

Queda ya manifestada la afición que por los tapices mostraron los monarcas españoles, los cuales poseían *paños de devoción*, que serían bellísimos, para el adorno de sus cámaras y aposentos. La Flandes les proveyó sin disputa de suntuosas colgaduras de esta clase, y acaso también la ciudad de Ferrara, puesto que según afirma el Sr. Riaño en su obra *Spanish Arts*, no se ha encontrado dato ni noticia alguna por los cuales se pueda asegurar que en la Edad media existiesen en la península española manufacturas de tapices en regla, siendo sólo hechos aislados, ó poco menos, los que ha citado algún arqueólogo sacándolos de cronistas y de inventarios. La noticia más antigua que existe referente á la especialidad de que hablamos es la de un memorial impreso, sin fecha, en el cual Pedro Gutiérrez, maestro tapicero de Salamanca, le pide al rey D. Felipe II protección para su industria. Gutiérrez se hallaba establecido en Salamanca y allí trabajaba tapices, de donde acaso pueda deducirse que con anterioridad á él se hallase establecida allí la industria en que era maestro. Consiguió Gutiérrez su objeto, pues por los documentos publicados por el Sr. Cruzada Villaamil en su obrita *Los tapices de Goya*, aparece con claridad que en 1578 la reina doña Ana le nombró para que trabajase en su cámara como maestro tapicero á fin de hacer *reposteros*, nombramiento que en 1582 confirmó Felipe II. *Reposteros*, como saben nuestros lectores, se llamaban las colgaduras que se colocaban en los balcones en días de fiestas y solemnidades, y de los cuales poseyeron lindísimos ejemplares las nobles casas del conde de Oñate y del marqués de Alcañices en Madrid. Gutiérrez, según parece, trabajaba á la vez en Madrid y en Salamanca, y en 1625 le sustituyó en el puesto que ocupaba Antonio Cerón, quien estableció definitivamente aquella industria en la calle de Santa Isabel. Cerón, pues, pertenece al siglo XVII y de él habremos de hacer mención nuevamente en el capítulo inmediato. Dicen los eruditos que el cuadro de Velázquez denominado *Las hilanderas* es una vista del obrador de la calle de Santa Isabel, que el insigne maestro sacó con la verdad, con la luz y con el relieve que le han dado el renombre de que ha gozado en todos los tiempos. Antonio Cerón en su instancia se titulaba *tapicero de nuevo, sucesor de Pedro Gutiérrez*, y pedía que se le auxiliase con una ración diaria *en premio de haber enseñado su oficio á ocho muchachos y haber montado cuatro telares en Santa Isabel, donde llevaba trabajando más de tres años*. ¿Puede dudarse — pregunta el Sr. Cruzada Villaamil — de que el lienzo de Velázquez representa uno de los cuartos de la fábrica de Santa Isabel donde se hacían *obras de nuevo?* Por cierto que, á juzgar por la misma pintura, que como de Velázquez debe ser fidelísima, conforme lo hemos ya indicado, en el obrador mencionado trabajarían también algunas mujeres, tal vez simplemente para preparar las lanas y para otros pequeños menesteres del oficio, mas no para tejer los tapices, reproduciendo los cartones, tarea que no es de suponer dejasen los maestros tapiceros de entonces á manos femeniles. ¿Qué tapices fabricó Pedro Gutiérrez? ¿Cuáles hizo Antonio Cerón? De esto no hablan ni Cruzada Villaamil, ni Riaño, ni tampoco hemos encontrado noticias acerca del particular en ninguna de las obras que conocemos. El barón Davillier en *Les arts decoratifs en Espagne au Moyen Age et à la Renaissance* nada añade á lo consignado por los dos referidos escritores españoles.



Fig. 186. – Tapiz persa antiguo, aterciopelado, de la colección Alberto Goupil, ahora en el Museo de Artes Decorativas en París

XX

El tapiz en los siglos xvii y xviii. – Los Gobelinos en París. – Carlos Le Brun. – Las manufacturas de Beauvais y de Aubusson. – La fábrica de Santa Bárbara en España. – Felipe V y el cardenal Alberoni. – Los tapices de Goya. – El tapiz en el Oriente. – Los paños aterciopelados de Persia

Los Gobelinos de París llenan la historia de la tapicería en los siglos xvii y xviii. Los talleres que trabajaban en la capital de Francia con anterioridad á la creación de la célebre manufactura, entre ellos el de Juan Jans ó Jauss, establecido en el edificio mismo de los Gobelinos, quedaron refundidos del todo, ó mejor, absorbidos por el establecimiento de este nombre, debido á la voluntad del rey Luis XIV. Este monarca compró en 1662 á un tal Selen el hotel de la familia Gobelín por el precio de 40.775 libras, quedando unida á la nueva manufactura el nombre de los propietarios del primer inmueble, que se acrecentó luego con sucesivas adquisiciones. La instalación de los talleres exigió algunos años, y de ahí el que no aparecieran hasta noviembre de 1667 las cartas patentes del rey creando el establecimiento que recibió entonces el título de *Manufacture royale des meubles de la Couronne.* En vez de ceñirse exclusivamente á los telares de alto ó bajo lizo, debía abarcar la nueva fábrica todo cuanto se refiriese al mueblaje completo de las moradas reales, desde los pomos cincelados y dorados de puertas y ventanas, desde los sitiales en madera tallada, á las estatuas de mármol y á los grupos de bronce de los jardines y surtidores. Para dirigirla tuvo el ministro Colbert la afortunada inspiración de designar al artista Carlos Le Brun, quizás el más á propósito para imprimir á todos los productos de la manufactura el sello de ostentosa grandeza que caracteriza al arte francés en el reinado de Luis XIV. Le Brun hubo de hacer los cartones de las tapicerías destinadas á los palacios reales, como también los dibujos de los embellecimientos que

en ello se realizaron y en todo lo cual desplegó una facilidad portentosa y la grandiosidad á que antes hemos hecho referencia. Las molduras algo recargadas, pero de pintoresco efecto, que aquel artista puso en los palacios, armonizaban á maravilla con las composiciones de sus tapices, de carácter heroico muchas de ellas, todas con numerosas figuras, muy movidas y con elementos á propósito para dar suntuosidad al conjunto. Excusado parecerá decir que Le Brun contó con numerosos auxiliares.

Admira el número de tapices que se tejieron en los Gobelinos, durante la dirección de Carlos Le Brun, por sus cartones ó por los de sus auxiliares, que él retocaría siempre que lo juzgase conveniente. Constituyen dos de las series principales las tituladas *Historia de Alejandro* (fig. 187) é *Historia del Rey*, ambas con asuntos á propósito para que en ellas hiciese aquel artista alarde de su magnificencia. La *Historia de Alejandro* alcanzó éxito grandísimo, probándolo las reproducciones en tapices que se hicieron, los grabados en que se copiaron y el haberse puesto en repetidos ejemplares del arte suntuario y hasta de las industrias cerámicas. Le Brun era entonces el soberano y el maestro en el arte, y su estilo, con marcados ribetes de barroquismo, se avenía perfectamente, según ya hemos dicho, con la corte fastuosa de Luis XIV y con la sociedad de aquel tiempo. Rivalizaba con la anterior tapicería la denominada *Historia del Rey*, donde figuraban, ó mejor dicho, figuran los sucesos culminantes en el reinado del referido monarca, formándola al principio doce tapices, á los que se añadieron posteriormente otros tres con los temas: *Visita de Luis XIV á los Gobelinos*, *Construcción del hotel de los Inválidos* y *El duque de Anjou recibiendo la corona de España*. En las orlas de estos tapices, Le Brun ó sus auxiliares revelaron asimismo su buen gusto. Tratadas algo al estilo italiano, reunen, empero, rasgos más esplendorosos que los puestos en las orlas de *Los actos de los apóstoles*, y por lo tanto encuadran perfectamente las exuberantes composiciones de aquellos paños.

Más que las anteriores tapicerías se reprodujeron las denominadas los *Meses* ó los *Castillos reales*, acaso por su novedad y por su marcada elegancia. Le Brun ó los suyos fueron también sus autores. La composición de estos tapices es muy simpática á la vista. Dos Hermes, dos columnas ó dos pilastras cierran el fondo, en el cual se halla copiado un castillo ó palacio de los que poseía la corona de Francia. Este fondo, de perspectiva arquitectónica, aparecía animado por una caza ó por alguna otra fiesta regia.



Fig. 187. – Tapiz de la *Historia de Alejandro*, siglo XVII; de la Casa Real de España

RENANCIMIENTO FRANCÉS

TEJIDOS. – GOBELINOS

Figs. 1, 2 y 3. Orlas de un tapiz de los Gobelinos, dibujo de Lebrún, hecho entre los años 1665 y 1672.

» 4, 5 y 6. Orla de un tapiz de los Gobelinos, dibujo de Coypel; hecho entre los años 1670 y 1680.

Fig. 7. Orla de un tapiz del siglo XVI.



1.

Imp. lit. de Montaner y Simon

RENACIMIENTO FRANCÉS.—TAPICES DE LOS GOBELINOS



Fig. 188. – Orla de tapiz de la serie de *Don Quijote*, por Carlos Coypel, siglo XVIII; de los Gobelinos

En el primer cuadro, criados con la librea del rey tienden sobre una balaustrada, que coge toda la anchura del paño, ricos tapices del Oriente, mientras animales singulares, pájaros de espléndido plumaje ó ejemplares de magnífica orfebrería llenan los espacios que quedaban vacíos y aumentan la riqueza del conjunto. De este modo se ven reproducidos los palacios del Louvre, Versailles, San Germán, Fontainebleau, Vincennes, Chambord, el castillo de Blois y el de Monceaux y otras residencias reales. El buen gusto artístico y la riqueza sin énfasis campean en estos admirables paños. Claudio Audrán trabajó también en los Gobelinos, siendo muy celebradas las orlas con grotescos que se le atribuyen. Noel Coypel adquiere también renombre en la especialidad, debiéndolo particularmente á la serie de *Los triunfos de los dioses*, tejida por el año de 1680 y en la que la disposición arquitectónica está combinada ingeniosamente con multitud de figuras.

Durante el reinado de Luis XIV no se introdujo cambio alguno en la marcha de los Gobelinos. A Carlos Le Brun le sucedió en la dirección su rival Pedro Mignard, pintor hábil, aunque acaso de ingenio menos potente y fecundo que el de su antecesor en el cargo, siguiéndole sucesivamente Roberto de Cotte y otros hasta llegar al caballero Juan Bautista María Pierre, que murió en 1789, y á Guillaumot, que en los azarosos días de la Revolución halló manera de sostener el crédito de la manufactura. Entre los artistas que durante dicho largo período tomaron parte directa en los trabajos de los Gobelinos han de incluirse Antonio Coypel y su hijo Carlos Antonio, Juan Bautista Oudry, que administró asimismo con fortuna la fábrica de Beauvais, Francisco Boucher, Amadeo Vanloo, y por fin, el citado caballero Pierre. El nombre de Carlos Coypel va unido á la tapicería del *Don Quijote*, una de las más afortunadas invenciones del siglo XVIII, lindísima, coquetona en grado superlativo y armonizando perfectamente con un arte sensual y almibarado. Hay originalidad en esta tapicería, que en nada se parece á las anteriores, y su grandísimo éxito se debe quizás más á los encuadramientos que sucesivamente se le pusieron que á los mismos asuntos de cada tapiz, de reducidas dimensiones, y convirtiéndose casi en accesorio en medio de la ornamentación que les rodea, según lo hace notar muy atinadamente Alfredo Darcel. «Copiados incesantemente – dice M. Guiffrey –

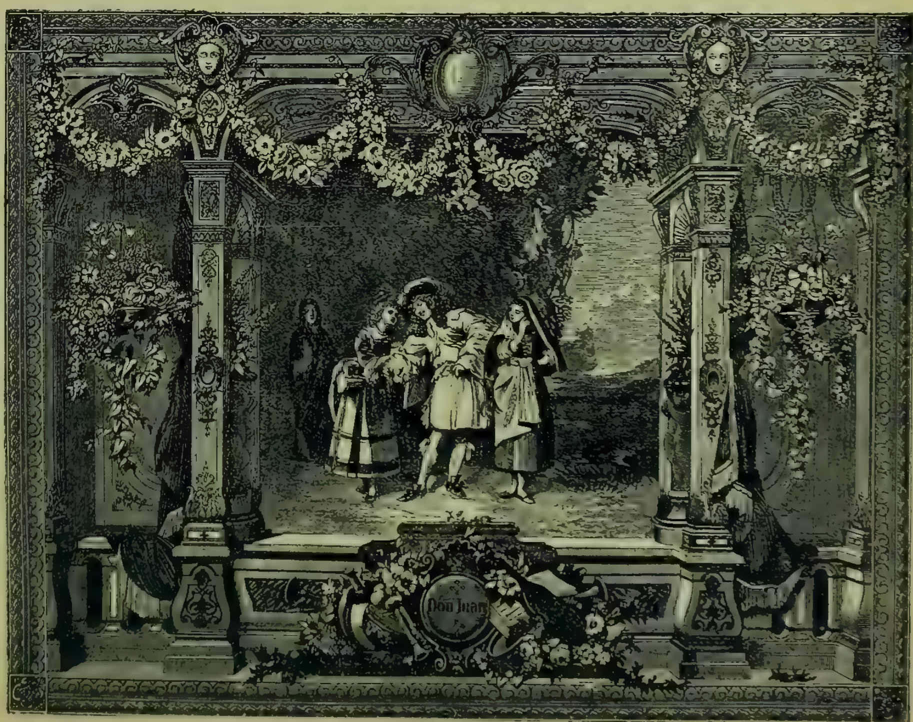


Fig. 189. – Tapiz de las *Comedias de Moliere*, por Francisco Boucher, siglo XVIII; de los Gobelinos

hasta la época de la Revolución los veintitrés temas de la *Historia de Don Quijote*, pusiéronse en ellos dos encuadramientos distintos (fig. 188). Tejióse, ora con fondo amarillo, ora con fondo rosado, el que está compuesto de una decoración de guirnaldas de flores, atributos y medallones sobre una estofa adamascada. El *Mobilier national* posee ejemplares de estas variantes, mas no tiene ninguno de la decoración primitiva, cuyo solo modelo conocido pertenece al marqués de Veuneville.» Este último tipo es de una elegancia, de una delicadeza y de un carácter decorativo superiores á todo encomio, pudiéndose afirmar que Carlos Coypel no produjo obra más afortunada que ésta entre las muchas que dejó su fácil y fecundo pincel. Con sentimiento análogo al de la tapicería de *Don Quijote* emprendió Boucher la serie de las *Metamorfosis*, mostrándose, empero, pintor decorador de mayor ingenio en las *Comedias de Molière* (fig. 189), por la combinación arquitectónica del conjunto y por la gallardía de las escenas que trazó sacándolas de las obras más famosas del insigne poeta cómico. Boucher, lo propio que Vanloo, pintaron numerosos cartones para ser reproducidos en tapiz con los mismos méritos y los mismos defectos que se encuentran en sus cuadros al óleo. Aunque afeminado el arte, prácticamente muestra con frecuencia detalles lindísimos, ya en las figuras, ya en el paisaje y también en la ornamentación. Al fausto ampuloso y grandioso de Le Brun sustituyeron la delicadeza y la coquetería, respondiendo unos y otros á las diferencias de los tiempos.

Beauvais ha sido también en Francia un centro de telares de tapicería. Diósele en 1664 la consideración de manufactura real, encargada de continuar la fabricación de tapices al modo de la Flandes, cosa que le era muy grata á Su Majestad. El telar de bajo lizo se empleó en esta fábrica, en la que después se introdujo también el de alto lizo. Felipe Behagle, de una familia de Audenarde, distinguida al punto de tener armas con la divisa *Bon guet chasse malaventure*, fué el director que en 1684 levantó la manufactura, bastante decaída entonces, sosteniéndola á considerable altura durante su vida. Sus sucesores no fueron muy afortunados, llegándose así hasta el año 1726, en que se llamó á Juan Bautista Oudry para que reemplazase al pintor Duplessis, incapaz de remontar aquellos talleres. Oudry tenía que enseñar dibujo y el empleo de los colores á los obreros, así oficiales como aprendices. A la vez debía pintar cada año los cartones de una tapicería y también cierta porción de orlas. En 1734 se le nombró definitivamente director de la manufactura. Oudry puso todo en orden y se asoció con Nicolás Besnier que había sido concejal de París, al que se reservó la parte administrativa, quedando para Oudry la dirección artística, en la que desplegó una actividad infatigable. No satisfecho con pintar él numerosos cartones, los pidió á colegas suyos, y así Deshayes le entregó asuntos sacados de la *Ilíada*, Dumont *Las diversiones chinescas* y Casanova *Las fiestas rusas*. Se ejecutaron igualmente en sus talleres muchos tapices de floresta, parecidos á los de Aubusson, á los que dedicaremos luego algunas palabras. Reprodujéronse además en Beauvais gran número de modelos de distintas procedencias.

En Aubusson, que hemos citado, se trabajó también mucho, ejecutándose allí los tapices aterciopelados, al modo de las alcatifas orientales, que se denominaron de la Savonnerie. «Al lado de los talleres que hemos mentado – escribe Eugenio Müntz en *La tapisserie* – deben mencionarse los de la Marche. Sin duda no representan éstos las altas tradiciones del arte: en una memoria del año 1717 los tapiceros de Aubusson y de Felletin reconocen que la mayor parte de su producción consiste en obras comunes y groseras, «las cuales adquieren el comercio del reino y las iglesias de provincia, que no quieren pasar de un determinado precio.» Esta producción, empero, abarcaba al año millares de piezas, y por lo tanto podía ejercer grandísima influencia en el gusto de provincias. Tras de reiteradas instancias el gobierno consintió no sólo en dar nuevos estatutos á las fábricas de Aubusson, sino también en enviarles un pintor de talento, que fué Juan José Dumont, apellidado «el Romano,» quien desde 1731 á 1751 les procuró numerosos cartones. Los pintores Juliard, Ranson, Huet, tomaron asimismo gran parte en el renacimiento de la fábrica. Sirvieron además de fuente de inspiración las composiciones de Watteau, de Coypel, de Oudry

y de Boucher; ejecutándose muchas réplicas de sus composiciones durante todo el siglo XVIII. En 1876, en la Exposición de la Unión Central, atraía las miradas *La adolescencia* – tapiz de la serie de *Las cuatro edades* – tomado de Lancret y con la firma: *Vitra: M. R. d' Aubusson.*» A pesar de que en punto á primor en la mano de obra se encuentran los tapices de Aubusson por debajo de los tejidos en los Gobelinos, es de justicia reconocer que la primera de estas fábricas ha hecho tapices decorativos de espléndido efecto y en los que brilla la pompa y la galanura peculiares al siglo pasado. Los tapices de floresta ó dígase *verdure,* los convirtió en tapices de paisaje con mucho donaire, rodeándolos de orlas dibujadas con extraordinario garbo, ó bien dividiéndolos á veces en secciones por medio de columnas engalanadas con festones de flores y de frutos, recurso eminentemente decorativo y de buen gusto. Estupefacción causa considerar el número de tapices que en los siglos XVII y XVIII se tejieron en Francia – y bien podría agregarse en Italia, España y otras naciones, – al punto de que el tapiz, conforme sucedía también en la Edad media y en el Renacimiento, fuese el medio más generalmente empleado en la decoración en todas sus ramas (fig. 190). En tapiz se tejían los techos y los plafones de las elegantes y lujosas salas y camarines construídos en aquel período; con tapiz hecho en los Gobelinos, en Aubusson ó donde fuere, se cubrían los sofás, sillones y sillas, y de lo mismo se hacían las colgaduras y goteras de las camas; con delicados tapices se llenaba el plafonado de los biombos de todas dimensiones, y casi en absoluto podía afirmarse que el tapiz fué el principal elemento del lujo en la segunda mitad del siglo XVII y en todo el XVIII.

«El clero de San Germán l'Auxerrois – dice un arqueólogo francés – tenía por costumbre, en tiempos de la antigua monarquía, recorrer en el día del *Corpus Christi* las calles que conducen desde la iglesia al Louvre. Espléndidos altares se alzaban en la carrera de la procesión, exhibiéndose las más hermosas tapicerías de la Casa Real al paso del Santísimo Sacramento. A fines del reinado de Luis XV se introdujo la costumbre de imprimir cada año una descripción de los tapices que se habían expuesto, noticias que contienen curiosos pormenores sobre las series del *Garde Meuble.* Por desdicha tuvieron la suerte de todas las publicaciones de circunstancias: al día siguiente de la ceremonia nadie se acordaba de ellas, y por este motivo se han hecho tan raros estos catálogos, de modo que á duras penas hemos llegado á ver cinco ó seis que datan de fines de siglo. En 1790 se imprimía aún la descripción de las tapicerías colgadas en las inmediaciones del Lou-



Fig. 190. – Tapiz italiano con las armas de los Médicis y de Juana de Austria, siglo XVI

vre el día del *Corpus*, conforme lo prueba una noticia recientemente adquirida por la biblioteca de la ciudad de París. Otros impresos describen las series expuestas en los patios de los Gobelinos en parecidas circunstancias. Hace poco tiempo veíanse todavía á lo largo de las dependencias interiores de la manufactura ganchos destinados exclusivamente para colgar los tapices. Ganchos iguales hemos visto, que no tendrían otro destino, en las grandes calles de algunas ciudades de provincia: por lo general están clavados debajo de las ventanas del primer piso. Esta costumbre se hallaba tan extendida y era tan popular, que en plena Revolución, el día del *Corpus* de 1793, los vendedores del mercado se alborotaron contra los propietarios del distrito porque no decoraron las fachadas de sus casas al pasar la procesión.»

Volvamos ahora á España, donde se estableció en el siglo décimoctavo la fábrica llamada de Santa Bárbara, en Madrid, la más importante de las que ha habido en nuestra patria. Es justo consignar aquí que si el rey D. Felipe V no fué quien introdujo en España el gusto por los tapices, porque éste venía ya de lejos, según lo hemos expuesto, hizo mucho para aumentarlo y propagarlo. En la tarea le ayudó poderosamente su ministro el cardenal Alberoni, á quien se debió en buena parte que en 30 de julio de 1720 se diese á Jacobo Vandergoten de Amberes, maestro tapicero acreditado en el oficio, el encargo de montar los telares de la fábrica de tapices de Santa Bárbara en la casa llamada del *Abreviador*. En 1724, á su muerte, le sucedieron sus hijos Francisco, Jacobo, Cornelio y Adriano, quienes trabajaron en telares de bajo lizo, que fueron los montados allí hasta que en 1729 un francés llamado Antonio Leuger montó un telar de alto lizo.

Con motivo de haber ido la corte á Sevilla, el rey estableció allí en 1730 una manufactura de tapices, á cuyo frente se puso á Jacobo Vandergoten, hijo, ayudándole el pintor Andrés Procaccini en la dirección de la fábrica. Duró sólo tres años, según asegura el Sr. Riaño, yéndose después los maestros y oficiales tapiceros á la vieja fábrica de la calle de Santa Isabel, en Madrid, donde trabajaron hasta 1744, en que fué á parar todo á la fábrica de Santa Bárbara. Tres de los hermanos Vandergoten habían muerto en 1774, viviendo sólo Cornelio. En el mismo año fueron colocados al frente de los trabajos los artistas españoles Antonio Moreno, Domingo Galán, Tomás del Castillo y Manuel Sánchez, bajo la inspección general del último, que continuó allí hasta 1786, en que murió y le sucedió su sobrino Livinio Stuick. Vegetó pobremente la fábrica de Santa Bárbara en los últimos años del siglo anterior; en 1808 la destruyeron los franceses y en 1815 revivió bajo la dirección de un hijo de Stuick. Recientemente se han dictado por el gobierno español algunas disposiciones en favor suyo, mas arrastra una vida poco holgada, aun cuando se ejecuten tapices excelentes y se realice con mucha habilidad la obra de retupir los viejos. Ni por asomo puede compararse su modesta existencia con la brillantez que mantiene aún la fábrica de los Gobelinos de París, merced á la decidida protección material y moral que le otorgan sus gobiernos. En pocos años se tejieron muchísimas varas de tapices en la fábrica de Santa Bárbara, reproduciéndose las colecciones de la *Conquista de Túnez*, del *Telémaco*, del *Quijote* y otras, haciéndose centenares de imitaciones flamencas, copiándose cuadros de Lucas Giordano y de Solimena y labrándose, por fin, numerosos paños originales con sujeción á los cartones pintados por los Bayeu (Francisco y Ramón), Castillo, Maella y sobre todo por el insigne y genial Francisco Goya y Lucientes. Inspirándose estos artistas en Teniers y en otros autores de su escuela, acudieron al pueblo en busca de temas para los tapices y supieron encontrarlos por modo admirable, singularmente el último de ellos. Yendo á los sitios en donde se verificaban ferias, romerías, regocijos populares de toda suerte, su lápiz fácil y genuinamente español supo sorprender y trasladar luego á los cartones cuadros llenos de movimiento y de gracia, con figuras que no se parecen á las de ningún otro pueblo del mundo. Así lo certifican los Sitios Reales de la corte de España, donde se encuentran numerosos tapices tejidos en Santa Bárbara por cartones de aquellos maestros. En ellos pueden verse los vivientes cuadros de *Un paseo por Andalucía* (fig. 191), *La vendimia*, *El puesto de loza* ó *El cacharrero* (fig, 192), *La gallina ciega*, *Las mozas de cántaro* y otros muchos de Goya; *Los novillos* y

El horchatero, de Ramón Bayeu; *Los jardines del Retiro*, de José del Castillo, y distintos otros paños debidos á los pintores que antes hemos citado, y algunos de los cuales, sin fuerzas para remontarse á las grandes alturas del arte, las tenían para reproducir escenas gráficas y chispeantes del pueblo castellano y del pueblo andaluz. Los tapices tejidos por sus cartones son cuadros de costumbres de exactitud prodigiosa. En ellos charlan, bailan, brincan y retozan sobre la hierba ó por entre las alamedas aquellos majos y majas, petimetres y damas remilgadas, todos con adornos de cofias, cintas, carambas, gasas, alamares y otros perifollos que daban grima al obrador de Santa Bárbara cuando debía tejer los tapices, porque según decía, se gastaba en ellos mucho tiempo y paciencia y no producía nada el trabajo.

Hemos dicho repetidamente que en España se mantuvo desde lejanos tiempos la afición á los tapices, y lo que llevamos expuesto lo demuestra cumplidamente. La Casa Real marchó siempre al frente de esta afición. Seiscientos paños, todos magníficos, procedentes de las más famosas fábricas, se registraron en el oficio de tapicería de Palacio al procederse al inventario de los bienes muebles del difunto monarca Carlos II por su sucesor Felipe V. A pesar de esto, algún escritor extranjero ha sostenido que el primer rey de la casa de Borbón fué quien «trajo á España el gusto de las tapicerías.» Mucho debe, conforme lo hemos afirmado antes, la industria del tapiz al rey D. Felipe V, mas lo que hizo no fué novedad en nuestra patria. «¿Cómo había de ser novedad – escribe muy oportunamente el Sr. Cruzada Villaamil en su citada obra – cuando desde el siglo XV hay noticia de que poseían las cortes de Aragón y Castilla tapices y paños de Ras, y cuando la casa que los Reyes Católicos ponían á su hijo, el malogrado príncipe D. Juan, contaba en los oficios de su servidumbre con los cargos de Reposteros de plata, Teniente repostero y Camareros de tapicería?» «¿Cómo había de ser novedad – prosigue – cuando aún hoy se conservan todavía más de una docena de tapices de aquella época y cuando en todos los reinados de los austriacos se compran constantemente tapices flamencos é italianos, se mandan tejer de oro y sedas las batallas de Carlos V sobre Túnez y la Goleta, los caprichos del Bosco, las campañas del archiduque Alberto y copiar los famosos *arazzi* de Rafael que conserva el Museo Vaticano?»

Tapices de Oriente se llaman los paños aterciopelados que con peregrina destreza han tejido los persas y los árabes y se fabrican todavía en las ciudades más populosas de las comarcas por ellos ocupadas antiguamente. El tapiz de Oriente es con frecuencia lo que apellidamos nosotros «alcatifa» y que después se ha llamado «alfombra,» vocablos de indudable origen arábigo, aun cuando los tapices persas y árabes, ahora y antes, sirviesen para el doble objeto de decorar los paramentos y de ser extendidos por el suelo para dar mayor conforte á la estancia en donde se colocaban. No se dibujaban ni tejían todos por idéntico estilo, sino que éste se ajustaba al oficio que debían llenar. Así, por ejemplo, aquellos suntuosos paños de seda, oro y plata, aterciopelados, finos como el más suave plumón, no se empleaban para alfombrar habitaciones, sino para halajarlas, imprimiéndoles autoridad y riqueza. Colgados en las paredes podían leerse las suras y aleyas alcoránicas que en ellos figuraban y que acrecentaban, con el aspecto ornamental de los caracteres cúficos ó africanos, la belleza de su ornamentación. Es imponderable la inventiva desplegada en este particular por los persas y por los árabes. Los tapices suyos de los siglos XIV y XV son una verdadera maravilla en el dibujo y un portento en el color. Tejidos por completo en seda y oro, conforme lo hemos ya indicado, con tonos suavemente apagados, azul lápiz, verde esmeralda, rosa cobrizo y gris amarillento, producen el efecto de una masa informe de colores, llegando á una armonía que no puede describirse, que es indispensable ver y sentir ante uno de esos paños, para formar concepto cabal de ella y de su imponderable embeleso. «La composición – dice Al. Gayet en *L'art persan* – comprende un gran medallón central ondulado, lleno de arabescos en forma radiada ó flamígera. En los ángulos vense trozos parecidos. El fondo se halla ocupado por finos ramajes ó ramas cortadas, al través de las cuales vuelan pájaros, retozando también leopardos y gacelas y apareciendo en algunos casos caballeros galopando con el halcón al puño. En el siglo XV estuvo muy en predicamento el tapiz aterciopelado, adqui-

riendo su dibujo el aire del tapiz de alto lizo, sin abandonar el gran medallón central y los espacios decorados en los ángulos. A esta suerte de fórmula sustituye en los cuadros de tapicería el entrelazado de bejuco, dispuesto en líneas paralelas. El círculo de arabescos se extiende en sentido lateral, y alternativamente se emplea en el paño la paleta entera de los azules, verdes y rosas, amortiguados por toques de rojo cobrizo y azul de lápiz sobre fondo tejido de oro. Algunas tapicerías presentan figuras humanas en las que se reconoce el tipo indio ó chino. En el siglo XVI buscóse particularmente la repetición indefinida de un motivo inicial, por lo común un rosón determinado por el cruce de dos ramas onduladas. Las flores y las frutas de que están cargadas las ramas se ostentan en ellas libremente ó bien ensortijándose. El oro entra únicamente en estos tapices para perfilar el dibujo, ocupando la seda toda la superficie. Durante este período, el tapiz aterciopelado conserva el mismo aspecto de antes; una euritmia más rígida se advierte en los arabescos; los bejucos se vuelven rítmicos; y allá en donde la fantasía había sembrado ramajes al azar, aparece una vegetación cultivada, enlazándose unas con otras menudas espirales llenas de flores imaginarias. Los animales que circulan al través de ramas y flores están sujetos á leyes más fijas, repitiéndose exactamente en los cuatro ángulos, con idénticas dimensiones é idéntico color.»



Fig. 191. – Tapiz *Un paseo por Andalucía*, de D. Francisco Goya, de la Casa Real de España

En museos y colecciones particulares existen hoy día preciosos tapices antiguos, persas y árabes, que son materia de continuado estudio por parte de los artistas decoradores. Brilla en los mejores ejemplares la inagotable inventiva de los pueblos orientales, su arte asombroso para combinar en infinitas variedades los arabescos y los entrelazos con una riqueza que no se agota nunca. En el Museo del Arte y de la Industria de Lyón y en el Museo de Artes decorativas de París pueden contemplarse en el día dos soberbios paños de la clase en que nos ocupamos, que figuraron antes en la colección de Alberto Goupil y que adquirieron á su muerte los referidos museos, pagando por ellos los subidos precios de 33.500 y 20.000 francos. Los dos son aterciopelados y procedentes de la Persia, de seda por completo y con toques de plata que los realzan admirablemente. Tiene uno de ellos (fig. 186) en el centro, con fondo rosado, follaje florido por el que circulan diversos animales, como leones, panteras y tigres, presentando en medio un rosón con arabescos sobre fondo azul oscuro hermosísimo, y en los ángulos grandes flores y dragones encima de un fondo semejante. Tres fajas de ornamentación forman la orla: la más próxima al centro, muy angosta, tiene el fondo blanco y en él festones de flores; la segunda ancha, con fondo rojo, cubierto de arabescos, presenta diez compartimientos de fondo negro con inscripciones y separados por rosetones verdes; la tercera se halla decorada con un festón de flores en fondo azul. El segundo de los tapices á que hemos hecho referencia, muestra en el centro un gran medallón oval circunscrito por una orla, rojo oscuro, que contiene un motivo cruciforme, asimismo rojo, con decoración



Fig. 192. – TAPIZ «EL CACHARRERO,» DE D. FRANCISCO GOYA, DE LA CASA REAL DE ESPAÑA

de pájaros, rodeado de compartimientos radiales con ramaje florido y granadas de todos colores. El medallón va encuadrado por flores en arabesco sobre fondo negro, y los ángulos se hallan guarnecidos de ornamentación negra y plata sobre campo rojo claro. Tiene igualmente tres orlas como el anterior: la primera, estrecha con adornos en parte y fondo azul verdoso; la segunda, ancha, naranjada, con serpientes negras y diez compartimientos, con inscripciones sobre rojo oscuro, separados por rosetones en fondo negro; y la tercera, decorada de florones sobre un tono verde.

A esta suerte de tapices se les daba á veces – y se les da todavía, pues en mayor ó menor grado se tejen á su semejanza en las poblaciones del Oriente – dimensiones reducidas, y en este caso se denominaban «tapices de oración.» En ellos suelen ponerse leyendas alcoránicas devotas. Uno de los que formaban parte de la expresada colección Goupil tenía la siguiente leyenda, que tradujo el sabio orientalista francés H. Lavoix: «Dios es solo Dios: no hay otro Dios que Él, el Viviente, el Inmutable. Ni el letargo, ni el sueño, pueden nada con Él. Todo cuanto hay en la tierra y en los cielos le pertenece. ¿Quién puede interceder cerca de Él sin su permiso? Conoce cuanto está ante ellos y detrás de ellos, y los hombres no abarcan de su ciencia nada más que lo que ha querido enseñarles. Su trono se extiende sobre los cielos y sobre la tierra, y el guardarlo no le cuesta ningún trabajo. Él es el muy Alto y el muy Grande: Dios dice la verdad.» Esta leyenda figura en la parte superior del tapiz, encontrándose en la inferior el versículo siguiente: «Haz tu plegaria desde el momento en que el sol decline hasta el comienzo de las tinieblas de la noche. Haz también al alba una lectura piadosa. El alba tiene sus testigos.»

Se han tejido asimismo en el Oriente, según lo llevamos ya apuntado, tapices que sirven de alcatifas ó alfombras. Fabrícanse ahora igualmente, y hasta cierto punto han mantenido su renombre en la especialidad algunas poblaciones del Turkestán y del Afghanistán, y sobre todo Damasco y Esmirna en el Asia Menor. Las alcatifas de Esmirna han sido celebradas en todas las épocas, y á semejanza de las que allí se hacen, las tejen en la actualidad diversas fábricas europeas, imitándolas con suma perfección. Ya imaginarán nuestros lectores cuánta distancia ha de mediar desde los paños de seda persas, que hemos descrito, á las alfombras de Damasco y de Esmirna. Éstas son de lana, en ocasiones de aspecto liso, en otras de apariencia aterciopelada, con motivos de decoración geométricos diestramente combinados, y con un colorido brillante sumamente armonioso en el conjunto. Privan en ellas dos entonaciones, que son el rojo oscuro y el azul de la misma fuerza, pero los dos con viso luminoso que los hace por todo extremo gratos á la vista. En Aubusson se fabrican en nuestros días lujosas alcatifas aterciopeladas, unas veces con dibujo oriental y otras con tonos que recuerdan los tapices de alto lizo del siglo XVIII. La industria de las alfombras había llegado en Europa al mal gusto más espantable á mediados de este siglo; pero de unos veinte años á esta parte ha entrado en un período de renacimiento, por consecuencia del que se ha producido en todas las artes suntuarias, como resultado del estudio de los ejemplares antiguos llevado á cabo modernamente, con mayor ó menor extensión, en todas las naciones.

FIN DE LA HISTORIA DEL TEJIDO, DEL BORDADO Y DEL TAPIZ

METALISTERÍA.-CERÁMICA.-VIDRIOS

METALISTERÍA

HIERROS

De todas cuantas materias ofrece al hombre la naturaleza, es el hierro, quizás, la que le presta más importantes servicios y de la que obtiene los mayores medios de acción. Mediante su auxilio ha podido contar con recursos para su defensa y ejecutar, ya esas obras que sorprenden por su grandeza, ó las que maravillan por su trascendental aplicación. De ahí el interés que en todos los tiempos ha despertado este utilísimo metal, cuyas dureza y resistencia exigen del hombre toda su energía muscular antes de prestarle sus beneficios. El artífice, el herrero, precisa hoy como ayer habilidad y destreza para la producción de esas admirables obras de cerrajería que nos sorprenden y embelesan, puesto que un martillazo dado en falso puede inutilizar la labor inteligentemente comenzada.

Tan viva como justificada es la impresión que nos produce el hierro candente golpeado sobre el yunque por grandes martillos manejados por hercúleos brazos. Parece como si se evocara el recuerdo de los mitos de la antigüedad, de aquellos cíclopes cuyas oscuras sombras debían destacarse de los vivos fulgores de la fragua, forjando el hierro destinado á los dioses.

Y preciso es convenir que la vista de estos admirables trabajos, obra de los maestros de los pasados siglos, nos sorprende agradablemente y ejerce en nosotros una impresión especial que determina el deseo de conservar lo que representa el rudo y continuo combate del hombre contra la rebelde materia. Lo mismo las gruesas barras, tan elegantemente curvadas que hacen olvidar su dureza y el esfuerzo que su forma representa, que los ligeros follajes en los que en vano se busca la huella que el martillo pudo dejar al modelar sus hojas, revelan, desde luego, el afán de domeñar la resistencia del metal y ocultar por la belleza de las líneas y de la forma la energía que el hombre ha debido desplegar para obtener un triunfo sobre una de las materias más duras de cuantas utiliza para sus creaciones. De ahí que de estas luchas en que cada primor se logra á costa de una violencia, en que cada finura de ejecución es el resultado del choque brutal del pesado martillo sobre la materia enrojecida, conserven todas las obras de cerrajería ciertos caracteres de grandeza que no llevan en sí las demás producciones de la humanidad. Energía, experiencia, fuerza y precisión ha necesitado el herrero de todos los tiempos para poder ejecutar sus obras, siendo por lo tanto justificada la respetuosa admiración que este arte especial ha despertado en todas las épocas, desde la antigüedad más remota hasta nuestros días, á pesar de los mayores medios de acción de que disponen los modernos artífices.

Además de la belleza de la forma, preciso es tener en cuenta el ingenio que revela el uso y aplicación de algunas obras, y que esta industria responde asimismo á una de las más íntimas é imperiosas necesidades que el hombre experimenta, cual es la de su personal seguridad, ya que basta un sencillo cerrojo para asegurar la puerta del hogar.

Vano empeño sería el de determinar la época en que el hombre empezó á gozar de las ventajas que el

hierro podía ofrecerle, puesto que sus primeras aplicaciones datan de los períodos protohistóricos y, como todo lo que á ellos se refiere, hállase envuelto por las densas nieblas que obscurecen el proceso de las primeras edades de la tierra. Señaladísimo triunfo hubo de ser para el hombre primitivo el descubrimiento del mineral y su consiguiente fusión, ya que si su conquista representa penosos ensayos y constante labor, debió experimentar indescriptible satisfacción, á pesar de su rudeza, al reconocer su superioridad. Momento solemne para la historia de la humanidad debió ser aquel en que, al cabo de innumerables pruebas, pudo recoger el hombre entre las cenizas del rudimentario hornillo los productos de la fundición, convirtiendo sus partículas en férrea barra al solo esfuerzo de su brazo, al descargar repetidos golpes sobre un yunque de granítica roca, provisto de una maza de sílice ó de bronce. Con el hierro logró entonces medio de defensa, instrumentos con que labrar la piedra, la madera y los metales; y á medida que los siglos han ido transcurriendo, ha podido con su auxilio domeñar las fuerzas de la naturaleza, producir obras de arte, solidar su vivienda y crear, por último, la más grande de las manifestaciones industriales: la locomotora.

Los grandes servicios que el hierro prestó al hombre fueron causa para que cada tribu y cada pueblo atribuyéranle un origen divino, deificándolo, en cierto modo, ya que era el único concepto de grandeza que surgía en la imaginación de los primeros pobladores de nuestro planeta, cuando trataban de sublimar lo que no alcanzaban á comprender. A tal circunstancia débese, quizás, que los hebreos, conforme se desprende de la Biblia, consideraran á Tubal-Caín, correspondiente á la sexta generación del hijo maldito de Adán, como habilísimo herrero, en tanto que los griegos suponían á Vulcano enseñando á forjar el metal que había de convertir en invencibles á los guerreros helenos. El mito pagano griego resulta repetido en el hebraico, y si Vulcano representó la deidad enérgica y poderosa, domeñadora del duro metal, Tubal significa escoria de hierro, es decir, fuerte, indestructible.

Si bien es cierto que las recientes investigaciones practicadas por arqueólogos eminentes han destruído por completo la clasificación adoptada para marcar las sucesivas etapas de la cultura humana, en las primeras edades de la tierra, no lo es menos que el bronce y el hierro, aunque posteriores á la piedra, no determinan períodos concretos, puesto que el hombre utilizólos casi simultáneamente, conforme lo atestiguan los útiles, armas y adornos hallados confundidos en los enterramientos de las edades protohistóricas.

Suponen algunos, entre ellos el ilustre Evans, que la circunstancia de no haber mencionado el hierro en sus obras Hesiodo, Pausanias, Virgilio y otros autores clásicos de la antigüedad, que en ellas ocúpanse de las armas y utensilios de bronce de los tiempos heroicos, demuestra, en cierto modo, la prioridad de este último metal; mas esta consideración, ya que no hipótesis, destrúyela Virgilio en la *Ilíada* (1) al cantar los funerales de Patroclo, «en cuya ceremonia – dice – se concedió como premio al vencedor en los juegos una esfera de hierro meteórico fundido.» La palabra con que en Grecia se designaba el hierro *(síderos)*, demuestra el origen meteórico de la primera forma de este metal, y la *piedra del cielo* de los coptos reconoce idéntica procedencia. Remota es, ciertamente, la fabricación del bronce, pero no lo es menos la del hierro, ya que si bien es cierto que en algunas regiones de Europa no se han hallado vestigios siquiera de férreos objetos, en otras hanse en cambio descubierto armas y utensilios en cantidades considerables, debiéndose estas diferencias á las condiciones de los terrenos, que, como es sabido, producen mayor ó menor grado de oxidación en este metal. Tal acontece con los papiros egipcios y pompeyanos, que á pesar del transcurso de los siglos consérvanse en estado tal de perfección que pueden leerse sin esfuerzo.

Cuanto á la tierra de Mizraim ó de Mazor, denominada así por los hebreos, aludiendo á las dos regiones en que se dividió el antiguo Egipto que simbolizaban la flor de loto y su tallo, ofrece también noticias en extremo interesantes para el estudio del proceso histórico del hierro en la antigüedad. Durante un largo período de tiempo, Mariette y con él la mayor parte de los egiptólogos atribuyeron la escasez de obje-

(1) Canto XXIII.

tos de hierro en los panteones faraónicos á las prescripciones osirianas, ya que considerado por los egipcios este metal como un *hueso de Tifón* y esta divinidad como enemiga de Osiris, no podían utilizarse, ni para los usos más vulgares, los objetos de hierro, que llevaban en sí el concepto de la impureza. Mas las posteriores investigaciones llevadas á cabo por Maspero han destruído por su base las afirmaciones de sus antecesores, puesto que el hierro denominóse en lengua egipcia *banipit*, ó sea *substancia del cielo*, cual si se supusiera ser un don emanado del paraíso osiriano. Por otra parte, el concepto religioso de impureza no significaba para los egipcios el cumplimiento absoluto de una prohibición, conforme lo demuestra el hecho de utilizar para cierta clase de faenas agrícolas animales tan impuros como el cerdo.

Las apreciaciones de Maspero han tenido su origen en las fuentes de la historia egipcia. Algunos objetos que debieron servir á los antiguos reyes de las dinastías saita ó diospolitana en su segunda vida en los campos de Aalu (1), y las pétreas inscripciones, los jeroglíficos grabados y pintados en las paredes de sus profanadas cámaras mortuorias robustecen la creencia del sabio director del Museo de Bulak.

Las graníticas losas que pavimentan la cámara sepulcral de la Gran Pirámide hállanse sujetas por grapas de hierro, y en ésta como en las sesenta ó setenta que se levantan todavía sobre los arenosos desiertos líbicos hanse descubierto también fragmentos ó pedazos de instrumentos de hierro, tales como piochas, cinceles, palas, etc., perdidos por los obreros durante la construcción ó arrojados de intento según práctica establecida. El hacha, *nú*, asimismo de hierro, destinada á abrir la boca y el vientre del cadáver á fin de que le fuera posible hablar, comer, beber y andar, como en vida lo hiciera, evoca el recuerdo de las creencias y ceremonias religiosas de aquel pueblo, y al igual de los objetos de uso puramente profano que enumeramos anteriormente, patentiza no sólo la existencia de la industria de hierro en Egipto, sino también la inexactitud del concepto de impureza.

Todos los pueblos de Oriente ofrécennos testimonio de la estima en que se tuvo al hierro y de las múltiples aplicaciones de que fué objeto. Únicamente el archipiélago Índico, la China y el Japón, carecen de antecedentes, y no aportan elementos para el estudio de este metal en aquellos países, ya que no hacen de él mención los manuscritos budistas, y así los hijos del Celeste Imperio como los de la misteriosa Nipón distínguense aún hoy por sus habilísimos trabajos en bronce.

Los asirios distinguiéronse no sólo en la fabricación de objetos de hierro, sino también por la estima en que tuvieron este metal, que empleaban ó aplicaban para la construcción de instrumentos de reconocida utilidad ó como elementos de fuerza. Tal puede observarse en los grandes martillos, picos, cadenas, puntas de flecha y lanza, etc., hallados por Víctor Place en las ruinas del palacio del rey Sargón, en Khorsabad, cerca de Nínive. Allí y entre el considerable número de objetos — algunos de los cuales enriquecen la sección asiria del Museo del Louvre — encontráronse las ruedas de bronce de un carro ninivita, cuyo eje era de hierro, demostrando este hecho el perfecto conocimiento que los artífices asirios tenían de las condiciones de los metales, puesto que no se les ocultaba que el bronce podía resistir perfectamente el frotamiento del hierro, procedimiento hoy empleado por la mecánica moderna.

Considerado además el hierro, como metal utilísimo, superior al bronce, empleóse asimismo para la construcción de objetos de carácter suntuario, de tan extraordinario mérito como lo fueron sin duda los platos y vasos de hierro con asas de plata que adquirió en Nínive para Tutmés III uno de los oficiales de su casa. Otra particularidad merece citarse, cual es la de observarse delicadas incrustaciones de hierro en algunos ornamentos de bronce de aquella época, que ostentaron como medio de embellecimiento y fausto las mujeres orientales de la antigüedad.

Los griegos por su parte, aunque prefirieron siempre el bronce al hierro, porque el brillo de aquél hacíale semejante al oro, distinguiéronse como habilísimos herreros y excelentes forjadores. «El hierro, de

(1) El lugar del Paraíso adonde iban los justos de la tierra á gozar, en compañía de los dioses, las delicias supremas de la eternidad.

difícil trabajo, parecía ablandarse al impulso del mismo hierro descargado por musculosos brazos,» dice Homero. La historia ha legado á la posteridad el nombre del griego Hippasis como maestro en el arte de forjar el férreo metal, y Plinio hace especialísima mención de dos magníficas estatuas de hierro, la de Aristónidas y la del Hércules de Alcón. En tiempo de Creso funcionaban fraguas tan importantes como lo fueron sin duda alguna las de Tejea en Arcadia, en las que los artistas y artífices helenos dejaron impreso el sello del buen gusto y del sentimiento artístico que caracteriza y distingue todas las producciones de aquel gran pueblo. Y tal debió ser así, que Herodoto cita algunos talleres y ocúpase de las labores que en ellos se practicaban seis siglos antes de nuestra era. No cabe la menor duda respecto del conocimiento que del hierro y de las ventajas de este metal tuvieron los griegos y los demás pueblos de la antigüedad, entre ellos los llamados entonces bárbaros. A su aplicación, generalizada y múltiple, débese que la mayor parte de ellos empleáranle para la fabricación de sus armas en vista de la superioridad de este metal, cuya adopción fué imitada por los romanos, que antes combatían con armas de bronce. Y tanto es así, que en el año 202 de nuestra era el soldado romano había proscrito por completo las armas ofensivas de bronce.

Los hebreos distinguiéronse como hábiles forjadores, haciendo Job especialísima mención del hierro en el capítulo XXVIII de su libro, al citar las cuatro materias preciosas entonces conocidas: la plata, el oro, el hierro y el cobre. En el *Deuteronomio* amplíanse los antecedentes, puesto que se citan los hornos en que se afinaba este metal, cuyas aplicaciones debieron ser muy generales, ya que entró como importante elemento en la construcción del templo de Salomón, levantado en el año 830 antes de J. C., coincidiendo con la institución en Esparta de monedas de hierro en vez de las de oro y plata, decretada por Licurgo.

Cuanto á los pueblos primitivos de Europa, aparte de las noticias que en forma de leyendas nos han suministrado las razas del Norte, existe, como hemos ya dicho, el testimonio irrecusable que suministran las recientes investigaciones y descubrimientos llevados á cabo en todas las naciones. Está, pues, fuera de duda que en aquellas primeras edades realizó la metalurgia verdaderos progresos, y que á falta de la cantidad que no podía suministrar el elemento meteórico, procuró el hombre obtener de la naturaleza el metal destinado á prestarle los mayores servicios. Para ello, y como es de suponer, tras penosos ensayos, bastábale la pendiente de una colina en donde establecer el horno, practicar en ella un hoyo, en cuyo fondo colocaba gran cantidad de leña, y sobre ésta el mineral, que á su vez quedaba cubierto por otra capa de combustible. Encendida la hoguera, el viento hacía el oficio de fuelle y convertía la leña en carbón, hallándose entre sus cenizas las partículas del metal. Tal es el tipo del horno primitivo, del que con las variantes de mayor ó menor capacidad de la cubeta, hállanse todavía importantes vestigios en Suecia, Francia, Austria y Suiza. Otros más perfeccionados consérvanse asimismo en distintas regiones, robustecidos con piedras ó arcillas refractarias y provistos de una canal en su parte inferior para recoger el metal con mayor comodidad; tras esta operación era preciso separar de él los cuerpos extraños y condensarlo reduciéndolo á barra, forma á propósito para que los herreros pudieran forjar las armas, útiles é instrumentos.

Las representaciones de las tres edades en que se supuso por algunos dividido el período protohistórico, hállanse comprendidas no sólo en los enterramientos, sino también en las fuentes de la historia. En aquéllos las armas de hierro con empuñaduras de bronce y objetos de uno y otro metal patentizan su uso y simultánea aplicación, y los primeros historiadores citan en sus libros diversidad de armas usadas por los ejércitos en los pueblos de la antigüedad. Tal puede notarse al leer á Herodoto, quien describe con admirable minuciosidad el armamento del gran ejército de Jerjes. Si bien los persas, medas, asirios, iridios y arios llevaban armas de hierro y de bronce en el año 480 antes de J. C., los árabes utilizaban para la punta de sus armas arrojadizas y de tiro aguzadas piedras y los libios lanzas de madera endurecida.

Las regiones esencialmente mineras y forestales son las que ofrecen hoy mayores elementos para el proceso histórico del hierro, ya por notarse en ellas grandes cantidades de escorias reunidas en puntos determinados y á cierta profundidad, pues las capas superiores al descomponerse hanse transformado en

abono, ó bien fragmentos de piezas forjadas, atestiguando la existencia de hornos y por ende de grandes centros manufactureros.

Si se tienen en cuenta los limitados medios de acción de que pudieron disponer los iniciadores de las grandes industrias, ha de sorprender su perseverante esfuerzo y su varonil energía, porque á la posesión de estas cualidades, aguijoneadas por imperiosas necesidades, débense los sorprendentes trabajos practicados para la obtención del mineral extraído, cual puede observarse en algunas minas de Bretaña, correspondientes á aquel período, cuyas galerías ó pozos alcanzan hasta veinte metros de profundidad. Y tan cuantiosa y múltiple debió ser la producción en la época del mayor desarrollo de esta industria, que aun hoy hállanse engravados con escorias procedentes de los hornos primitivos los caminos vecinales de algunos departamentos franceses.

Los *tumulus* galos han guardado durante muchos siglos variadísimos objetos de hierro y especialmente espadas de este metal, á cuya superioridad sobre las de bronce, usadas por el ejército romano, atribúyese la victoria obtenida por aquéllos en Allia, en el siglo IV antes de nuestra era.

Austria, en los enterramientos de Hallstadt, ofrece también testimonio, por medio de los objetos en ellos descubiertos, tales como armas y ornamentos diversos, de que las razas pobladoras de aquel país conocían las ventajas que ofrecía el hierro, al igual de las que formaron las poblaciones lacustres de Suiza y las de algunas comarcas ibéricas.

Los objetos descubiertos en distintas localidades ofrecen todos idénticos caracteres, que informan plenamente los rasgos distintivos de aquella civilización. Ya procedan de Neuchatel, Hallstadt, Alise, Belleville, Lombardía, etc., etc., presentan un solo tipo, afectan la misma forma y ostentan semejantes motivos ó conceptos de ornamentación. Las espadas son rectas y muy delgadas, sin cubremano ni cruz, ofreciendo la particularidad de estar construído el cuerpo de la hoja con un hierro sumamente duro y poco flexible, en tanto que los cortes constitúyenlos dos láminas de hierro dulce, soldadas á golpe y remache de martillo. Esta clase de fabricación ofrecía grandes ventajas para los ejércitos de aquel tiempo, que hay que suponer no llevaban consigo en sus expediciones repuesto de armamento, puesto que el guerrero podía por sí mismo reparar los desperfectos observados en sus armas.

Las vainas de las espadas de esta época tienen ya grandísima importancia, así por su aplicación como por los adornos que las embellecen, y sus motivos de decoración son verdaderamente originales y distintivos de aquellos primeros pueblos, cuyos diversos caracteres, motivados por su respectiva situación, no determinaban más diferencias que las producidas por la variedad de conceptos y los resultantes de la mayor cultura, del progreso de sus industrias y de sus relaciones con otros pueblos más adelantados y de espíritu eminentemente comercial. Así vemos que los botones rodeados de círculos concéntricos que decoran las vainas de las espadas en toda su extensión, grabadas al buril con notable habilidad, forman el motivo, el concepto ornamental utilizado á la vez por todos los pueblos célticos, tanto los que poblaban las regiones montañosas de Iberia, cuanto los que se albergaban en las llanuras galas y en las suizas estaciones lacustres. Las únicas diferencias que pueden observarse existen en los emblemas característicos de cada pueblo, que constituyen un sello peculiar, cual acontecía con los galos, que en el unicornio simbolizaban su nacionalidad.

Los hierros de lanza son grandes y afectan rara y caprichosa forma, que recuerda en cierto modo la alabarda de los tiempos medios. Como objetos destinados á utilizarse una sola vez, las puntas de dardo no tienen tan esmerada construcción, siendo su forma la de la hoja de laurel, perpetuada asimismo, ya que la vemos reproducida en las armas arrojadizas y en algunas de asta de las posteriores centurias. Las hachas, hoces, bocados, pinzas, navajas, tijeras, anillas, broches muy semejantes á las fíbulas romanas, brazaletes, etc., demuestran el ingenio de aquellos pueblos, siendo de notar las escasas diferencias existentes entre los instrumentos de aquel período y los utilizados por los pueblos modernos, hasta tal punto, que

puede afirmarse, al observar la identidad de caracteres de las obras de hierro de todos los siglos, que la forma ha tendido á perpetuarse, hecho que se comprueba en todas las producciones de la humanidad.

Poco menos que imposible es consignar antecedentes respecto de la clase é importancia de las obras de hierro que pudieron ejecutar los pueblos que primitivamente poblaron las regiones ibéricas, ni de las razas invasoras que fueron avanzando y extendiéndose, al ser rechazadas en el Pirineo catalán, por la gran meseta castellana, Aragón y cuencas del Guadiana y Guadalquivir; pero si tenemos en cuenta los caracteres distintivos de la raza céltica y las condiciones de los éuscaros, iberos, etc., hemos de suponer que, al igual de lo practicado por los demás pueblos de otras comarcas, utilizaron el hierro para atacar y defenderse, para conquistar el país invadido ó para defenderlo de los conquistadores. Cierto es que posesionados los éuscaros de una región de gran riqueza minera, debieron conocer más que los celtas y los iberos la fabricación de objetos y útiles de hierro; pero una vez establecida la concordia que reunió bajo una sola denominación las diversas razas peninsulares, especialmente á los celtas é iberos, constituyendo un solo pueblo, los conocimientos debieron vulgarizarse y las manifestaciones todas se ajustaron al carácter general, conforme puede observarse en los escasísimos restos de objetos de hierro que la acción del tiempo no ha destruído por completo y que han podido llegar hasta nosotros.

«Con el fuego trabajamos aquel metal tan útil y bello» — dice el bardo éuscaro, — y por medio de las armas de hierro conquistaron sin duda los celtas, cántabros, galaicos y lusitanos el dictado de bravos que les reconoce Estrabón, quien al ocuparse de Iberia, en su *Geografía*, dice: «Si en todos los puntos de Iberia abundan las minas, no todos, sin embargo, tienen igual fertilidad é igual riqueza de producción minera: hasta puede decirse que son menos fértiles á proporción que son más ricos en minas, ocurriendo rara vez que un país posea en igual grado una y otra ventaja, así como que se encuentren reunidas en los estrechos límites de una sola comarca las diferentes especies de metales. La Turdetania, no obstante, lo mismo que el país que le está adjunto, disfruta de este doble privilegio, hasta tal punto que no hay expresión ninguna, por ponderativa que sea, que no esté por debajo de la realidad. En ninguna parte, hasta el día, se han encontrado el oro, la plata, el cobre y el hierro al estado nativo en condiciones tales de abundancia y de pureza.....» «De hecho, los metales en Iberia son generalmente preferidos,» agrega en otro párrafo, y consigna en otro que «los turdetanos sacan de sus minas enorme provecho.»

Las páginas en blanco que resultan al hojear el libro de la historia de los primeros pueblos, determinan lagunas difíciles de salvar, sin que para vencer los obstáculos que se ofrecen baste el interés que despierta todo cuanto recuerda su vida, su organización. Tal acontece con cuanto se relaciona con la raza céltica, que «encierra — conforme atinadamente dice Cailleux — un principio tal de vitalidad, que no le permite morir y se sostiene latente á través de los siglos.» A semejantes consideraciones préstanse los iberos y los turdetanos, poblando ciudades populosas y entregados, por efecto de su mayor cultura, á los goces de una vida pacífica y regularizada. De sus condiciones, de sus industrias, de sus antiquísimos poemas y de su carácter humano hizo cumplidos elogios Polibio, que reconoce en todos ellos amor á la independencia y especialmente en los celtas y éuscaros, caracteres más selváticos.

«La garra del águila es fuerte — canta el bardo éuscaro, — terrible y real la garra del león; pero la mano del hombre, ya rompa con el arado el seno de la tierra, ya agite en los combates el hacha ó la espada de hierro....., es un instrumento perfecto, un arma invencible.»

No en balde se ha dicho que el hogar de la moderna civilización ha mudado de sitio únicamente, puesto que la verdadera historia de Europa arranca de aquel pueblo, de aquella raza, madre de todos los pueblos europeos, la primera por su extensión, por su gran instinto y por el calor de nacionalidad que ha transmitido cual vigorizadora savia á través de las edades.

Los pueblos del litoral mediterránico fueron los que primero perdieron el carácter propio y tipo de su nacionalidad por su mayor contacto con los colonos y conquistadores. Modificados por el continuo roce de

fenicios y griegos, cartagineses y romanos, perdieron sus rasgos distintivos, que sostuvieron durante mucho tiempo los habitantes del Norte, defendidos por las murallas que la naturaleza les ofrecía en las escabrosas cordilleras pirenaica y cantábrica, que tardaron en transponer los invasores. Y que tal debió acontecer resulta comprobado, no sólo por las manifestaciones de aquel período, algunas de las cuales, como se observa en las espadas, ostentan motivos de decoración de carácter griego, sino también por el respetable testimonio de Estrabón, que á tal propósito consigna en su ya citada *Geografía:* «La sujeción de esta parte de Iberia á los fenicios fué tan completa que, aun hoy día, en la mayor parte de las ciudades de la Turdetania y del campo que las rodea, el fondo de la población es de origen fenicio. Paréceme igualmente cierto que Ulises llevó hasta allí sus belicosas correrías, y que Homero, que debió rebuscar en la historia todo lo que á su héroe se refería, tuvo de esto conocimiento y de ello tomó pretexto para transportar la *Odisea,* como había hecho con la *Ilíada,* del dominio de la realidad pura al de la poesía y de los mitos ó ficciones familiares á los poetas; es seguro, en efecto, que no es tan sólo en las costas de Italia y de Sicilia y parajes circunvecinos donde pueden descubrirse vestigios de toda esta historia; la misma Iberia nos muestra hoy día una ciudad con el nombre de Odisea, un templo de Minerva y mil y más indicios de las aventuras del héroe y de los que, como él, sobrevivieron á la guerra de Troya, á esa guerra tan funesta, así puede decirse, para los vencedores como para los vencidos. Abdera, que le sigue, es igualmente de origen fenicio. Más arriba de esta villa, hacia la montaña, dícese que se encuentra actualmente Odisea, la ciudad de Ulises, con el templo de Minerva, que de ella depende. Posidonio afirma el hecho, como lo afirman también Artemidoro y Asclepiades de Mirlea, gramático conocido por haber ejercido su profesión entre los turdetanos y por haber publicado, en forma de relación de viaje, una descripción de los pueblos de estas comarcas. Este último autor añade que en las paredes del templo de Minerva, en Odisea, se hallan colgados todavía los broqueles y espolones del navío, que en ellas se fijaron antiguamente en conmemoración de las aventuras de Ulises. Pretende también que hubo entre los galaicos un establecimiento formado por algunos de los compañeros de Teucer; y al propio tiempo recuerda que en este país veíanse no ha mucho dos ciudades, llamadas *Hellenes* una y *Amphilochi* la otra, lo que tendería á probar que Amfiloco habría venido á morir aquí, y que sus compañeros, continuando errantes á la ventura, habían ido más lejos hasta penetrar tierra adentro. Según otra tradición recogida por el mismo autor, algunos de los compañeros de Hércules habrían fundado igualmente un establecimiento en Iberia. También había llegado á ella una colonia maseniense. Por último, Asclepiades y otros autores nos hablan de una partida de lacedemonios, que debió ocupar una parte de Cantabria. Añadamos que existe en la misma comarca una ciudad de nombre Opricella ú Ocela, que pasa por haber sido fundada por Ocelas, uno de los héroes que acompañaron á Antenor y sus hijos cuando su paso por Italia.....»

Resulta, pues, que lo mismo en Iberia que en los demás países, los colonizadores ó conquistadores, á la vez que su dominio ó influencia importaron sus costumbres, artes é industrias, que modificaron ó transformaron el modo de ser de los pueblos indígenas, cuya evolución fué más ó menos sensible, más ó menos rápida, según fuese su situación. Esto no obstante, preciso es admitir, puesto que así lo atestiguan los objetos de diversas clases y formas que han llegado hasta nosotros, que los pueblos que primitivamente poblaron nuestra península cultivaron las artes industriales, distinguiéndose por la fabricación de sus armas y de otros objetos y útiles de hierro que embellecieron con labores tan distintivas como lo son las dobles líneas en ziszás marcadas á punto, los pequeños círculos concéntricos y las series de puntos en una sola línea, que exornan los anillos, torques y demás objetos de oro ó bronce con que se ataviaban las mujeres celtas.

«De igual modo que cada revolución geológica profunda – dice Taine – lleva consigo su fauna y su flora, así cada grande transformación de la sociedad ó del espíritu produce sus figuras ideales.» Tal se observa con la invasión romana. Habituados los españoles á la rapacidad y crueldad de los cartagineses,

aceptaron el protectorado de los romanos, que á cambio de ejercer su influencia política ofrecíanles protección contra los espoliadores de Cartago, respeto á su religión, leyes y costumbres y medios para el fomento de su industria y comercio. Presto convirtióse Iberia en Hispania, las colonias y pueblos en provincias romanas y la península pasó á manos de otros señores. Roma, más enérgica, más paciente, más hábil y más capaz de subordinación y de mando que su rival africana, acabó después de cien años de lucha por conservar bajo su dominación toda la cuenca del Mediterráneo.

Cuatro siglos de paz, después de tan continuas guerras, fomentaron la riqueza y la cultura, de tal manera que España fué uno de los países más prósperos del inmenso imperio romano, siendo estimadísimas en Roma las producciones de su fértil suelo y las de la industria, especialmente los finos lienzos de Setabis, los artísticos vasos de Sagunto y las armas de las regiones central y del Norte. Roma, á pesar de su indiscutible superioridad sobre los demás pueblos, fué la última en establecer forjas y talleres, si bien utilizó los ricos veneros existentes en Etruria, Estiria, Austria, Baviera, España, Bretaña, etc. La apremiante necesidad de dotar de buen armamento á sus numerosas legiones motivaría, sin duda, la adopción de iguales medios que los empleados por los pueblos tributarios, cuyas industrias fomentó notablemente, perfeccionando los primitivos procedimientos utilizados tan luego como sus artífices lograron elevar la nueva industria al nivel de las cultivadas por el pueblo-rey. La acción del óxido ha destruído gran parte de las piezas de hierro que se han descubierto en distintas épocas; pero aun así, todas ellas revelan el grado de adelanto que alcanzó la cerrajería entre los romanos y la rara habilidad de sus herreros. Las frecuentes excavaciones practicadas en la ciudad de los césares y en todas aquellas localidades que han perpetuado el recuerdo de la dominación romana, han puesto de manifiesto ejemplares que determinan las múltiples aplicaciones y la indiscutible utilidad que del férreo metal se obtenía. Pompeya, la interesante ciudad, vuelta á la vida al cabo de dieciocho siglos de haber lamentado Plinio su enterramiento por la candente lava del Vesubio, suministra elementos para enriquecer los museos de Italia, revelando el modo de ser, las costumbres y hasta las ideas de un pueblo que pereció en la plenitud de su vida. Útiles y aperos de labranza, herramientas de todos los oficios, efectos, enseres, armas, instrumentos de cirugía tan precisos como los empleados actualmente, llaves, clavos y todo cuanto puede construirse con el hierro ha guardado la ciudad enterrada. Casi todas las piezas ofrecen semejanza con los productos de la industria moderna, pudiendo afirmarse que no ha variado la forma esencial de cada una de ellas, perpetuada quizás por la identidad de la aplicación. Tal acontece con las llaves, en las que se nota únicamente la diferencia de conceptos artísticos en los motivos que las decoran, que no influyen, sin embargo, en sus funciones, ni como manifestación industrial. La llave, propiamente tal, presenta gran semejanza con la del período gótico, empleándose para cerrar las puertas de las ciudades y las de los edificios, provista de guardas dentadas. De más pequeñas dimensiones era la llavecita que llevaba consigo la dama romana, *mater-familias*, que cerraba el cofrecito, armario ó mueble en que guardaba sus joyas, el dinero ó los documentos de interés para su esposo é hijos; y mucho más sencilla, pero también ornamentada, la *clavis clausa* cerraba pequeñas cajitas ó arquillas destinadas á contener las mil nonadas á que tan aficionadas eran las romanas.

Cuanto á España, continuó facilitando á Roma los tesoros de sus minas y los productos de su industria, amoldada al gusto romano. Atestíguanlo los numerosos y curiosos ejemplares de armas é instrumentos, aunque en su mayor parte en estado de completa oxidación, hallados en varias comarcas de la península, especialmente del Mediodía. Entre las armas merecen citarse hierros de lanza, el *pilum*, la terrible arma de los legionarios, *falcatas* ó espadas cortas de corte curvo á modo de sable, rejas, hoces, azadones, palas, etc. Nuestro Museo Arqueológico Nacional posee espadas, hierros de lanza é instrumentos de labranza procedentes de Fuentetojar y Almedinilla, en los que pueden estudiarse no sólo su analogía con las obras de este género de otras regiones de Europa sometidas al imperio, sino también el alcance y progreso de esta industria en nuestro país durante aquel período.

Llegó el día en que la victoriosa enseña que guiaba á las legiones imperiales hundióse en el polvo. Roma, la dominadora del mundo, entregada á la molicie, enervadas sus fuerzas, puestos sus destinos en manos de patricios disipadores y de sofistas leguleyos, no pudo oponer diques á la formidable avalancha que, desbordándose desde las selvas germánicas y escitas, asoló la Europa. Hordas errantes, razas en fermentación, naciones embrionarias, gentes incultas, indómitas y fieras, más varoniles que los corrompidos pueblos latinos, avanzaron en confuso tropel. Su huella sentábase funestamente, dejando tras sí ruinas, incendio y desolación. Pueblos exterminados, monumentos destruídos, campos devastados, ciudades arrasadas. Roma fué saqueada, destruídas sus estatuas y obras de arte, profanados sus templos y sujeta como las demás ciudades á los horrores de la invasión.

La oleada continuó á través de Italia y de la Galia, y los vándalos, suevos y alanos, transpuestos los Pirineos, extendiéronse por toda la península. Los horrores se repitieron y, según el cronicón de Idacio, despobláronse los lugares, quedaron desiertos los campos y llenos de bestias feroces, llegando á tal punto la ruina, que los mismos invasores se vieron obligados á llamar á los fugitivos para que poblasen de nuevo la tierra, ofreciéndoles previamente amistoso tratamiento.



Fig. 1.-Cruz del siglo XII (de la colección de don Santiago Rusiñol)

Contúvose por fin la avalancha bárbara ante el poder de los visigodos, sin que á pesar de haber pretendido, al caer sobre la ciudad imperial, destruir y hasta borrar el recuerdo de la dominación romana, lograran realizar su enérgico propósito. Inferiores en cultura á los vencidos romanos, deslumbráronse ante las bellezas creadas por la civilización latina y, aun odiándola, no tardaron en sustituir sus edificios de madera por las construcciones romanas, y los mármoles, jaspes, taraceas, esmaltes, pinturas, arqueados herrajes, vidrios de colores, pedrerías y tejidos preciosos embellecieron sus palacios y templos. El tesoro de Guarrazar demuestra la rara habilidad de los artífices visigodos, cuyas producciones admiran y sorprenden. Aparte de la marcadísima influencia latino-bizantina, débese también á la Iglesia la rápida evolución que lograron las artes industriales, ya que es innegable la regeneradora empresa que con gran fruto emprendieron los ilustres sucesores de los Leandros é Isidoros. Las escasísimas producciones de aquel tiempo consérvanse en los templos ó éstos á su vez representan aquella civilización.

Gala Placidia trajo consigo, al unirse á Ataulfo, el fausto del imperio y Bizancio los principales elementos artísticos. Si se recuerdan ó examinan las obras arquitectónicas y se analizan y estudian sus detalles, no cabe dudar que los círculos combinados, las cruces griegas, los cuadrifolios, impages, visantes, ventanas gemelas, etc., tienen marcado su origen oriental. A tales formas, pues, sujetáronse todas las producciones artísticas é industriales y entre ellas las obras de hierro, que tan dignas son de estudio, aun aquellas en que infelizmente se representa la forma humana. Cierto es que los códices góticos iluminados procedentes de San Millán de la Cogolla, la gema descubierta en Guarrazar y algún otro notable ejemplar constituyen preciosas manifestaciones, aunque bárbaras, del arte gótico; pero aun así, preciso es consignar que mientras florecían la arquitectura y la orfebrería, la pintura y la escultura no lograron representar gallardamente la forma humana. Así puede observarse en las figuras que exornan algunas cruces parroquiales, que á la inversa de lo que acontece con los herrajes que decoran la puerta de un santuario románico, hoy derruído, no pudo el artífice ocultar la condición del metal. Los ángeles, que sujetos á los brazos griegos de la cruz velan el cuerpo de Cristo; las figuras de San Juan y de la Virgen, que al pie de ella velan también su sagrado cuerpo, y la escalera, martillo y tenazas y aun la misma paloma que extiende sus alas sobre el crucificado en lo alto de la cruz, están forjados ruda y bárbaramente (fig. 1). Nótase la dureza y resistencia del metal y la impotencia del herrero para convertirlo en materia dúctil, en tanto que

en los herrajes de la puerta, en sus dobles espirales que parten del que pudiéramos llamar tallo, destinadas á robustecerla y decorarla, olvídase la tosquedad del hierro, y admírase al artífice que tan hábilmente logró vencer la materia: hasta los pequeños clavos que sujetan el herraje á la madera casi desaparecen adaptados al nervio central que robustece la pieza, surcada á los lados por una canal que se extiende en toda su longitud. Esta diferencia que se advierte entre las producciones industriales y las de carácter esencialmente artístico, depende, como atinadamente afirma D. Pedro de Madrazo en uno de sus notables estudios, de que el artista visigodo, imitador del arte del Bajo Imperio, no alcanzaba á comprender la belleza de lo que copiaba, marcándose en sus obras la huella de la aplicación servil y la ausencia completa del sentimiento.

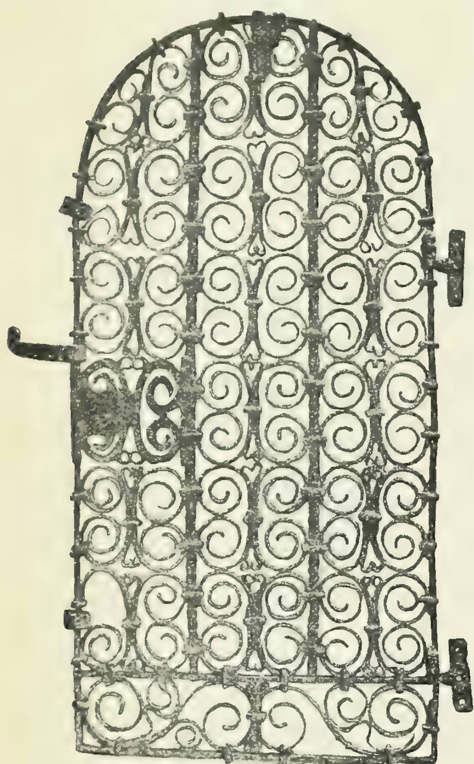


Fig. 2. – Reja catalana del siglo XIV (de la colección de D. Santiago Rusiñol)

No en balde se ha dicho que el pueblo visigodo fundióse en la sociedad romana, constituyendo la base de una nueva civilización, que tras laboriosas evoluciones presentóse gallarda, pujante y genial en los tiempos medios para completarse en la edad moderna.

El arte románico ó latino-bizantino entrañó elementos fecundísimos, que tras las regulares evoluciones de los siglos engendraron el arte ojival y éste el gótico. Unos y otros hallaron en España inteligentes intérpretes, que identificados por completo en sus grandiosos conceptos diéronle carácter propio, genuina y marcadamente nacional. Aún llegó á más el sentimiento artístico, puesto que lograron singularizarlo dándole carácter local. De ahí que las obras y producciones de un mismo siglo sean distintas, aun dentro del mismo orden ó estilo, según sea la región en que se hayan producido. Y que esto es así no cabe dudarlo. Atestíguanlo los monumentos y las producciones artístico-industriales. Santa María de Naranco nada tiene de común con Santa María de Ripoll, la catedral burgalesa con la de Barcelona, ni San Juan del Duero con el cenobio de San Cugat del Vallés. Y si en los monumentos arquitectónicos obsérvanse tales diferencias, determinadas por las condiciones especiales del país en que se erigieron, informadas asimismo por la diversidad de conceptos y aun de aspiraciones, que si bien iguales en la forma, difieren en el fondo, nótanse también en todas las creaciones y especialmente en aquellas en que el concepto artístico aporta elementos de embellecimiento.

Cada uno de los antiguos reinos que formaron la península, cada provincia, región y aun ciudad, ofrece períodos verdaderamente luminosos que determinan movimientos evolutivos, fases de cultura, conjunción de elementos, que no sólo dan á conocer el espíritu que informaba todas las producciones, sino también la influencia de conceptos extraños. Tal se observa en todas las manifestaciones artístico-industriales de nuestra patria, en donde, á medida que los nacientes Estados iban ensanchando sus límites, obligando á replegarse á los invasores, creció la influencia de la cultura árabe sobre los cristianos, de manera que así como en el lapso que media del siglo VIII al XI se desenvolvió y acrecentó la influencia de los árabes, empezó á crecer del XI al XIII la importancia de la sociedad cristiana, que recogió la tradición artística de sus enemigos para amoldarla á su creencia y constitución. Así vemos que llegó un período en que se acuñaron monedas con leyendas arábigas y latinas, redactáronse instrumentos públicos en ambos idiomas, muchos vocablos árabes entraron á formar parte del romance vulgar, y por último, las joyas, armas y tejidos de carácter oriental sirvieron de atavío á castellanos, catalanes y aragoneses, cual si fuera el gusto dominante á cuya influencia debieran doblegarse.

Si bien es cierto que la robustez de la forma románica, la pureza de líneas con que en su profusión de adornos se enriqueció el arte gótico y la elegancia del estilo del Renacimiento y de su derivado en España, el plateresco, son únicas, todas las producciones, ya sean arquitectónicas ó artísticas, difieren,

repetimos, en cada región, tanto cuanto se distinguen los toscos sepulcros de San Juan de la Peña, en donde descansaban los restos de los primeros monarcas aragoneses, y los soberbios mausoleos de Poblet.

De ahí que las obras de cerrajería no se eximan del sello ó carácter que imprime la localidad en que se produjeron, aun ajustándose á su proceso histórico. Así vemos que aun acusando tosquedad en el primer período, vacilación después y ostentando lozanía espléndida, virilidad y sorprendente fantasía en la época de su florecimiento, no son iguales los canecillos, rosetas, lacerías, follajes, animales, flores, filetes, etc., que ejecutaban los alarifes y cerrajeros, ya en las construcciones ó en las obras de hierro, puesto que en ellas imprimían unos y otros sus aspiraciones, los ideales de su raza, sus creencias, y aun hallaban medios para expresar sátiras sangrientas ó acerbas censuras contra los vicios de la época. Tal puede observarse en los llamadores, que ofrecen vasto caudal de observación, ya que sus aldabas ó aldabones en forma de leones heráldicos, quimeras y dragones, alternando con las imágenes de los santos, revelan las dos preocupaciones dominantes en los tiempos medios.



Fig. 3.-Herrajes de la puerta de la iglesia de Santa María del Mar, Barcelona; siglo XIV

En España revistió la cerrajería grandísima importancia en el transcurso de varios siglos, ejecutándose obras, á juzgar por las que han llegado hasta nosotros, que sorprenden y admiran, dándose al hierro forjado, limado, cincelado, repujado y grabado múltiples y variadas aplicaciones, atestiguando las puertas, rejas y verjas de nuestras catedrales y señoriales mansiones, así como los herrajes que decoran algunos muebles, el gran desarrollo que alcanzó este arte durante los siglos XIII, XIV y XV.

La simplicidad de algunas obras de carpintería, cual las puertas que se construían de tableros lisos, exigía la aplicación de ciertas labores de hierro en forma de bisagras, aldabones, clavos y pernios, ya que hasta mucho después no las embellecieron los carpinteros con moldurajes y embutidos. De ahí que sean más importantes los progresos realizados por la cerrajería en la Edad media que los adelantos de las demás industrias, y que, especialmente en la parte que se refiere á Cataluña, revistan mayor interés los diseños conservados en los libros de Pasantía del gremio de cerrajeros barceloneses, que aquellos que pudieran servir para atestiguar la pericia y maestría de los artífices de las demás agrupaciones.

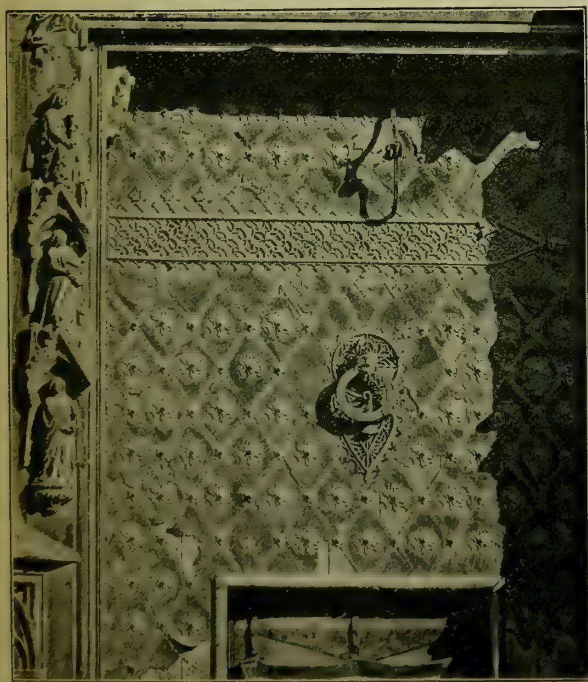


Fig. 4. – Herrajes de la puerta principal de la catedral de Tarragona, siglo XIV

Las verjas y pernios que prolongaban elegantemente los goznes de las puertas, aparte de otras obras no menos interesantes correspondientes á la oncena y duodécima centuria, atestiguan el gran progreso alcanzado por la cerrajería durante aquel glorioso período, siendo más dignas de encomio por la falta absoluta de medios mecánicos, puesto que entonces el cerrajero no poseía las máquinas ó aparatos que abrevian su acción, ni contaba con el hierro en forma de barras de variadísimas dimensiones que simplifican la labor del cerrajero moderno. Entonces era precisa toda la energía muscular que suple hoy la fuerza mecánica. El artífice veíase obligado á domeñar habilidosamente el metal, y á tal grado llegó su maestría, que á juzgar por las

obras que nos legaron aquellos inteligentes obreros, alcanzó completa victoria en la lucha entablada; de tal manera, que ante los primores, los verdaderos prodigios de ejecución, cuesta trabajo darse cuenta de las condiciones de dureza y resistencia que ofrece el metal. La simplicidad del procedimiento á que debieron ajustarse los cerrajeros al construir las primeras verjas sorprende é interesa. Ejecutaban uno ó varios bastidores ó marcos, á los que sujetaban por medio de remaches las barras previamente forjadas, que embellecían después con una suerte de cintas entrelazadas, unidas por medio de soldaduras ó abrazaderas (figura 2). Posteriormente idearon el medio de obtener piezas ya ornamentadas y más uniformes, valiéndose de un á modo de troquel, en el que las planchas laminadas en el yunque afectaban la forma de las hojas, cintas, etc., abreviando la labor y perfeccionándola.

Los herrajes de las centurias á que nos referimos, al igual de las producciones de las demás industrias, afectan el mismo gusto que inspiró las obras arquitectónicas, sirviendo de motivos de decoración los pináculos, cresterías, macollas, tracerías, etc., ejecutadas con rara habilidad y obteniendo todo el partido posible de las condiciones especiales de la materia empleada. Las verjas especialmente destinadas á servir de cierre en las capillas y coros de las catedrales son muestra de cuanto apuntamos, puesto que figuran en ellas como elementos decorativos los pináculos, ojivas, tréboles, etc., propios y exclusivos de aquella época. Las cerraduras y cerrojos están embellecidos con artísticas labores y primorosas tracerías, y las puertas hállanse cubiertas de planchas de hierro con delicados adornos y sujetas á la madera por grandes clavos ó chatones, ostentando herrajes admirablemente forjados (fig. 3). Los pernios, aldabones y cerraduras contribuían al embellecimiento, ya que muchos de estos objetos pueden considerarse como verdaderas obras de arte.

Como modelo en su género hemos de citar las puertas llamadas de la Virgen y de Santa Ana de la iglesia de Nuestra Señora de París, primorosamente exornadas con florones, follajes y animales, labrados por el maestro parisiense Biscornet en el siglo XIV, y las de la catedral de Tarragona (fig. 4), obra de la misma centuria, en las que los cerrajeros obraron verdaderas maravillas. Parece como si el hierro hubiese perdido su dureza al pasar por las callosas manos de los maestros para transformarse en verdadera joya, en una obra artística de inestimable valor, fuente de estudio y manantial inagotable de elementos para la cerrajería moderna. Hállase la madera cubierta de planchas rectangulares fijadas por medio de preciosos clavos y dobles pernios de elegantes líneas, formando, en unión de los sendos aldabones, un conjunto grandioso, rico y esencialmente artístico (fig. 5).

A juzgar por las obras que podemos admirar todavía en los museos y en las catedrales españolas, y las ordenanzas gremiales que se conservan en los archivos, no cabe dudar que España, y de ella Cataluña, es la que cuenta con más glorioso abolengo y la que sin duda figuró, por el gran desarrollo de la cerrajería y la pericia de sus maestros, á la cabeza de todos los Estados constituídos en los tiempos medios. «Entre los sujetos que en 1257 formaban el gran Consejo Municipal de la ciudad de Barcelona – dice Campmany en su *Colección Diplomática*, – se hallan inscritos los nombres de cuatro maestros herreros. En los libros de *Ordenaciones Consistoriales* de los años 1316 y 1319 cuéntanse otros gremiales de dicho oficio que ocupaban varias plazas en el Ayuntamiento, cuya representación tuvo también el gremio en los siglos posteriores, en tanto que los cerrajeros de París no constituyeron corporación hasta el año de 1411.»

Lisonjero debió ser el estado de esta industria en Cataluña y universalmente reconocida la pericia de sus herreros; pues aparte de que en una sola ciudad, Perpiñán (1), existían en el siglo XIII «veinte industrias distintas de trabajadores de hierro, entre las cuales se contaban los fabricantes de armas blancas, cascos, corazas, lanzas, espadas, etc., á cuyo progreso contribuía la riqueza que en sus minas de hierro atesoraba el Rosellón,» la circunstancia de haber llamado la ciudad de París á Blay y Suñol, los más há-

(1) Balaguer: *Historia de Cataluña.*

biles artífices barceloneses, para la construcción de las admirables verjas de la iglesia de Nuestra Señora, robustecen nuestras afirmaciones, pues no es lógico admitir que, arrostrando las dificultades que esta clase de obras habían de ofrecer en aquellos tiempos, buscara el municipio de la ciudad del Sena en extranjero suelo lo que podía hallar en su propio país.

Italia, región siempre abonada para producir obras artísticas, distinguióse también por la importancia de sus trabajos de cerrajería. Brescia, Milán, Serravalle y Fisterre, en donde funcionaban las forjas del célebre armero Andrea de Ferrara, produjeron piezas de relevante mérito y el ingenio de sus artífices fué reconocido por todos los Estados europeos. Mención especial merece Venecia por la delicadeza y buen gusto de las obras que salían de sus talleres, protegidos por sus Dux y patricios, quienes procuraban fomentar tan interesante industria que inspiraba á los venecianos particular interés. Dividido el gremio en tres grupos, de coraceros, espaderos y cerrajeros, produjeron ejemplares notabilísimos, convirtiendo en obras de arte el hierro que les suministraban las minas de Brescia, Verona, Bellune, Estiria y Carintia.

Aparte de la que pudiéramos titular cerrajería arquitectónica, ó sea aquella que tenía por objeto completar la decoración de las construcciones, ejecutaron los cerrajeros de la Edad media un considerable número de objetos de puro ornato ó de práctica aplicación y reconocida utilidad, tales como aldabones, cofrecillos, candelabros, coronas de iluminación, morillos de chimenea, cerraduras, hacheros, enseñas, palomillas, cruces parroquiales y utensilios que rivalizan por su belleza y ejecución con las más delicadas obras de orfebrería. Cada una de estas piezas, cada objeto marca el proceso de esta industria y sus diversos usos y aplicaciones. Los morillos de chimenea, de los que existe bellísima y variada colección en la que posee el distinguido pintor catalán D. Santiago Rusiñol, ofrecen particularidades muy dignas de tenerse en cuenta. Su forma revela, como todas las producciones de la época gótica, la influencia románica, el período de fijación y el de su completo florecimiento, que se distingue por la fantasía decorativa, traducida en alicatadas hojas de cardo y en los fantásticos grifos que terminan el pie derecho del morillo. Estos se diferencian notablemente según el servicio que debieran prestar, ya que los destinados á completar el hogar hállanse desprovistos



Fig. 5. – Puerta alemana con herrajes, siglo XV

de adornos y terminan en forma de plato para sustentar las vasijas cuyo calor debía mantenerse para la condimentación de los manjares, en tanto que los destinados á completar las chimeneas de las mansiones señoriales eran objeto de prolijas labores. En donde los artífices de los tiempos medios dejaron indelebles muestras de su pericia é inagotable fantasía es en los llamadores. En ellos puede leerse perfectamente la historia de nuestras transformaciones sociales, las preocupaciones de la humanidad, los ideales perseguidos por aquellos obreros. Las sencillas argollas ó anillas, ó bien el martillo destinado á golpear y el asimismo simple chatón, fueron paulatinamente transformándose por efecto de la decoración, ya por los calados fondos de los círculos ó fondos sustentadores de la aldaba, ó por la forma de ésta, que afectaba la de animales quiméricos, leones heráldicos, dragones, imaginarios reptiles, bustos ó figuras, ó bien imágenes de santos, síntesis de las preocupaciones que indican los tiempos medios. Gran importancia y significación tenían los llamadores, ya que hasta en cierta clase de actos oficiales regulábanse los golpes que la aldaba debía descargar en la puerta del palacio, castillo ó iglesia. Así podemos leer en una crónica de la época, que al hacer entrega en 1360 Sancho Martínez de Echevelza, por comisión del infante D. Luis, del castillo de Maya, en Navarra, llegóse á la puerta mayor Martín García de Veraiz, *feriéndola por tres veces con el anillo de fierro,* á cuyo llamamiento acudió seguidamente el alcaide Sancho Sánchez Linzarazu.



Fig. 6.-Aldabón de la puerta de honor del castillo de Foix, siglo XV (de la colección de Lesecq, París)

Numerosos ejemplares podríamos citar, todos ellos admirables obras de cerrajería, que á la circunstancia de ser piezas de gran interés débese su conservación y que figuren en las más notables colecciones. Nos limitaremos á mencionar algunos aldabones que pueden considerarse como tipos. En la valiosa colección que ha llegado á reunir M. Lesecq, de París, descuella el magnífico aldabón que embellecía la puerta de honor del histórico castillo de Foix (fig. 6), obra maestra de cerrajería de la décimacuarta centuria, en la que la hermosa combinación formada por un león heráldico y un grifo en actitud de acometerse constituyen el martillo. Del mismo carácter, aunque distinto el concepto, es el llamador de una casa particular de Vich. Representa el martillo grosera y toscamente la figura de Jesús, cuyos pies al golpear el chatón hieren á un reptil, que á modo de dragón enróscase en la base, cual si fuera la imagen del mal (fig. 7). Es obra del siglo XIV, y en ella obsérvase ya el idealismo religioso, la piadosa concepción del artífice. Siguen á éstos los tipos de argolla y calados fondos, entre los que debemos mencionar particularmente los que exornaron el demolido palacio de Mosén Sorell, de Valencia, cuya aldaba muy prolongada ostenta una cabeza; los existentes en el antiguo palacio de los Condes de Barcelona, hoy Archivo de la Corona de Aragón, en cuyo fondo de bellísimos motivos ornamentales destácanse cuatro cruces de San Jorge, así como los no menos interesantes del cenobio de San Cugat del Vallés y las catedrales de Tarragona y Pamplona, obra probablemente los de esta última del maestro Guillermo Ervenat, y el nunca bastante ponderado de la casa del Arcediano de Barce-



Fig. 7. – Aldabón del siglo XV (de la colección de D. Santiago Rusiñol)



Fig. 8.-Aldabón de la casa llamada del Arcediano, siglo XV (de la colección de D. Santiago Rusiñol)

lona, que forma parte de la valiosísima y tantas veces repetida colección del Sr. Rusiñol (figuras 8 y 9).

Varias formas afectan los candeleros, candelabros y arañas ó coronas de iluminación del período gótico. Unos y otros marcan también el proceso industrial y la fantasía é ingenio de los maestros cerrajeros. Los candelabros utilizados para sustentar grandes cirios ó blandones en las grandes fiestas y solemnidades religiosas, contribuían á la ornamentación litúrgica de los templos, conservándose en la mayor parte de iglesias catalanas, cuya fundación se remonta al período gótico, estos ejemplares tan dignos de estudio. Diversos tipos ofrécense al examen del artista y del arqueólogo, tan perfectamente determinados que no cabe abrigar la menor duda respecto de la época en que se construyeron. Hay que advertir que las líneas, la forma general, la parte esencial de la obra, no presenta diferencias, notándose éstas únicamente en sus complementos decorativos. Todos constan de un sustentáculo ó base constituída por un trípode, del que arranca un árbol ó fuste generalmente estriado ó bordonado, que termina en un plato sobre el que descansa el hachero, consistente en un gollete destinado á aprisionar el cirio ó blandón, ó bien en una punta para clavarlo y sostenerlo. Este es el tipo primitivo, simple, representante del primer período gótico (figs. 10 y 11). A medida que el buen gusto se depuraba y que las artes todas recibían nuevos elementos aportados por los constructores, enriqueciéronse también con primorosas labores las obras de cerrajería, aplicándose á los candelabros motivos de decoración. El cerrajero trató de embellecer el árbol ó fuste, que presentaba una prolongada línea vertical fría y escueta, teniendo por compañeras otras casi paralelas que partiendo de su base (fig. 12), en igual número que los sustentáculos, alcanzaban hasta su mitad, inclinándose graciosamente en forma de cardinas, con las que se enriqueció asimismo la parte superior del candelabro (fig. 13). Nuevos detalles, nuevos primores fueron agregándose hasta tanto que las macollas y demás motivos que caracterizan y distinguen el estilo de aquella época convirtieron en obra admirable, en preciadísima labor de hábiles artífices lo que por su estructura originaria resultaba falto de condiciones decorativas (fig. 14).


Fig. 9. – Aldabón catalán del siglo XV (de la colección de D. Santiago Rusiñol)


Fig. 10.-Candelabro del siglo XIII (de la colección del señor Rusiñol)

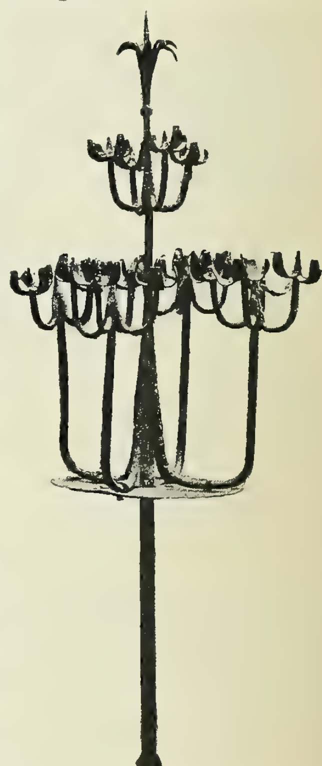
Análogas observaciones pueden hacerse respecto de las arañas ó coronas de iluminación que suspendíanse de la bóveda de las naves de las iglesias ó de los techos de los salones señoriales. Formadas de un aro primero, que sustentaba varias boquillas para sujetar las velas de cera distribuídas equidistantes, no tenía más adornos que algunos rosetones á modo de flores ó chatones trifoliados, ó bien escudos sujetos por medio de remaches intercalados en los espacios destinados á las luminarias (figs. 15 y 16). Agrandóse después la corona, sobreponiéndose otra de menos diámetro (fig. 17), agregando por último una tercera, que fué el complemento de la araña, lográndose embellecerla con la riqueza ornamental que tanto caracteriza las creaciones de los tiempos medios y especialmente la fantasía y buen gusto de los maestros cerrajeros. Muchos ejemplares podríamos citar, pues por fortuna abundan en nuestra patria, siendo dignos de notarse, aparte de los que avaloran algunas colecciones particulares, los que continúan prestando el servicio á que respondió su construcción y que complementan el decorado, grandioso y severo, de nuestras góticas catedrales.


Fig. 11.-Candelabro catalán, siglo XIV (de la colección del Sr. Rusiñol)

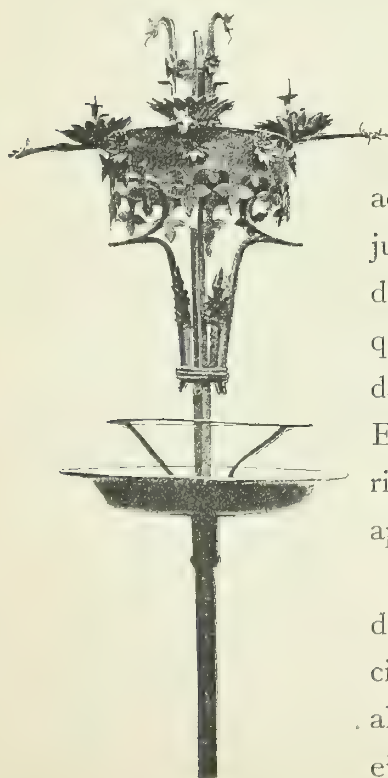
La necesidad de proveer á la seguridad y defensa del hogar, en épocas en que los


Fig. 12. – Candelabro del siglo XV (de la colección del Sr. Rusiñol)

pueblos atravesaban los difíciles y calamitosos períodos de su constitución, en que afanosamente perseguían la conquista de sus derechos y libertades, aspirando el pechero á la ciudadanía, todas las casas debían ofrecer garantías á sus pobladores y la vivienda de la familia había de construirse de manera que en determinados casos pudiera ser seguro baluarte para su personal defensa. De ahí que se chapearan las puertas sujetas por robustos chatones ó clavos y que las escasas aberturas de las fachadas se hallaran defendidas por caprichosas rejas, en cuya construcción tantos prodigios realizaron aquellos inteligentes artífices, que al igual de lo que practicaban los maestros armeros, á fuerza de prodigios de arte y de ingenio lograban ocultar la materia y el objeto á que se destinaba la pieza construída. En el siglo XII fabricáronse rejas profusamente decoradas, consistiendo sus principales motivos de decoración en follajes cuyos encuentros soldábanse y manteníanse contra los hierros por medio de abrazaderas contorneadas en saledizos. Posteriormente, ó sea á fines de la misma centuria, construíanse las rejas yuxtaponiendo recuadros de rica ornamentación, que recibieron en el siglo XIV láminas ó planchas recortadas y contorneadas, que se soldaban á los hierros ó barras de gran diámetro. La imperial Toledo, Burgos, Soria, Tarragona y algunas otras antiguas ciudades de la península española conservan preciosos ejemplares de dichas rejas, que al destruir la moderna piqueta demoledora los vetustos palacios señoriales en que se hallan fijados, pasan á formar parte de interesantes colecciones ó de los principales museos de Europa.


Fig. 13. – Candelabro del siglo XV. Estilo florido (de la colección del Sr. Rusiñol)

Peregrinos engendros de la fantasía, de las preocupaciones ó del concepto imperante son los grifos ó animales quiméricos, que, utilizados en la decoración, aplicáronse como principalísimo elemento por los cerrajeros de aquellas centurias en las palomillas, veletas, grúas, enseñas, saledizos, etc. Constituyeron caprichoso y pintoresco elemento decorativo arquitectónico utilizado por los francos albañiles, que emplearon asimismo los demás artífices. Su fantástica sombra, destacándose de los robustos y severos edificios de los tiempos medios, sintetiza la época, recuerda el contraste que ofrecía aquella sociedad, verdaderamente híbrida por el conjunto de pasiones y virtudes, violencias y caballerosidad, cultura y barbarie, tan impetuosamente expuestas, que las creencias y la superstición, la hidalguía y la ruindad, engendraron un arte grande, exuberante, que hoy cautiva y maravilla. España, rica en obras de cerrajería, conserva ejemplares de extraordinario mérito, ya enriqueciendo colecciones ó prestando todavía igual servicio que al ser aplicados.


Fig. 14. – Candelabro del siglo XV. Estilo florido (de la colección del Sr. Rusiñol)

Las cabezas de los clavos ó chatones sirvieron para formar, como elementos de ornamentación, bellas y artísticas combinaciones que completaban la decoración de los tableros de las puertas, ventanas, arcones, armarios, cofres, etc. De ahí las variadísimas formas que presentan y las delicadas labores que en ellas ejecutaban los maestros cerrajeros. Todos ó la mayor parte de los edificios que se conservan de aquella época, especialmente las catedrales, ostentan preciosos ejemplares, cual acontece con las de Barcelona, Tarragona (fig. 18) y Gerona,

el cenobio de San Cugat del Vallés, la puerta de la antigua fachada de las Casas Consistoriales de Barcelona y un número considerable de antiguos palacios, que desafían arrogantemente la acción de los siglos en todas las históricas ciudades españolas, entre ellas Soria, que cuenta la casa solariega de los Castejones, llamada de los clavos, por los que decoran su puerta de honor, consistentes en unas medias esferas de hierro atravesadas por unas á modo de espigas que los sujetan remachadas sobre la gruesa madera.



Fig. 15. – Candelabro del siglo XIV (de la colección de D. Santiago Rusiñol)

Merece mención especialísima la valiosa colección de D. Nicolás Duque, de Segovia. Es quizás entre las españolas la que cuenta con mayor número de ejemplares de clavos ó chatones, ofreciendo la particularidad de haber pertenecido la mayor parte de ellos á las casas que sirvieron de vivienda á personajes que figuran de modo preferente en las páginas de la historia patria y comprender un período tan extenso cual es el que abraza desde el siglo X al XVIII. En la colección figuran variadísimos tipos calados, huecos, repujados, bullonados, chapeados y con roeles de tres, siete y nueve piezas, de origen hebreo ó mudéjar, procedentes de la mansión de don Juan Bravo, de la reina doña Juana, del célebre regidor Tordesillas, etc., siendo admirables las delicadísimas labores que ostentan, la mayor parte ejecutadas con singular habilidad con el cortafrío, ó bien artísticamente repujadas por maestros tan peritísimos como lo fué Cristóbal de Andino.

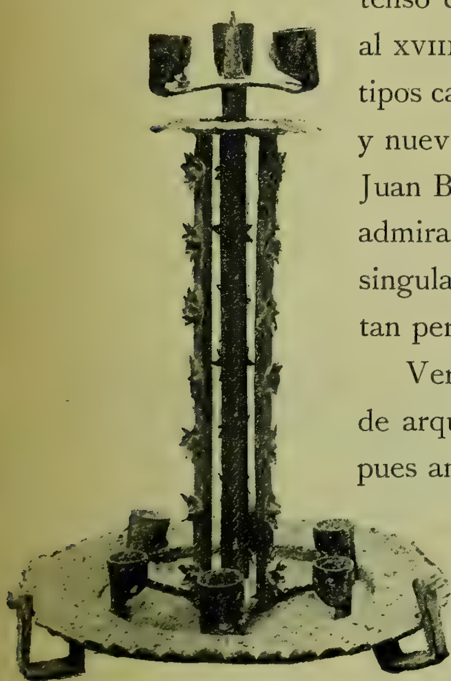


Fig. 16. – Candelero del siglo XV (de la colección de D. Santiago Rusiñol)

Verdaderos prodigios de ejecución realizaron los artífices en la construcción de arquetas y cofrecillos destinados á guardar joyas y preseas (figs. 19 á 21), pues ante las delicadísimas labores que los decoran, ante aquellas artísticas filigranas, piérdese hasta la noción del metal, olvídase la rudeza de la materia, examínase el trabajo con igual interés, con igual atención que si se tratara de una obra de orfebrería. Difícil es describir un tipo de esos preciosos cofrecillos cubiertos de primorosos calados ejecutados en el hierro, que se destacan sobre el fondo de cuero ó tejido de diversos colores. Los museos de Cluny y el Louvre guardan algunos ejemplares notables, que no aventajan, sin embargo, á los que poseen en sus colecciones los señores Miquel y Badía y Santiago Rusiñol. Las ciudades italianas, y entre ellas Venecia, distinguiéronse también en la construcción de artísticos cofrecillos, conforme lo demuestra, entre otros, el que se conserva en el Museo Municipal de la reina del Adriático, en el que se hallan reproducidas delicadas ojivas y cresterías, semejantes á las que decoran el frontal de Canozi, obra maestra de talla, que decora la mesa del altar de la iglesia de Santa María *dei Frari*.

En los cerrojos, pestillos y cremones (fig. 22) nótase asimismo á cuánto llegó la cerrajería en los tiempos medios, que, conforme hemos dicho al referirnos á otras producciones, logró monopolizar por completo la construcción de todo cuanto utilizaba el hombre, ya se destinase á su seguridad, á su inmediato uso, castigo ú ostentación. Así vemos que en el simple mecanismo

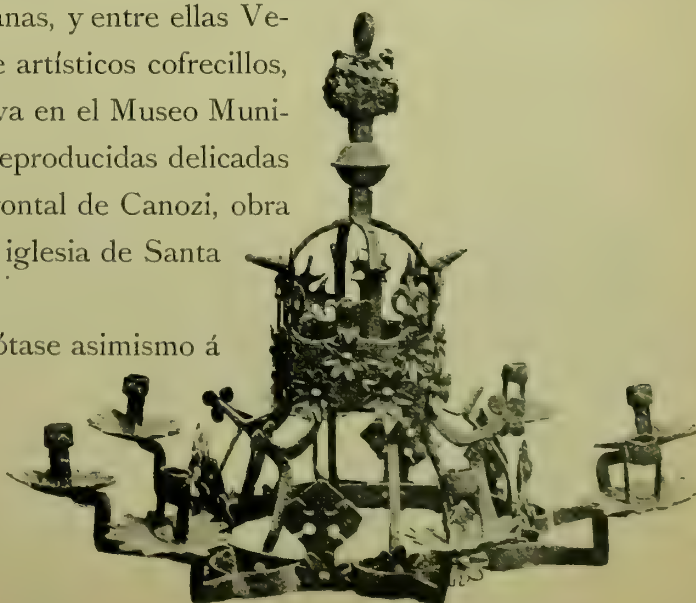


Fig. 17. – Corona de iluminación, siglo XV (colección del Sr. Rusiñol)



Fig. 18. – Aldabón y chatones de la puerta principal de la catedral de Tarragona, siglo XIII

empleado para cerrar las verjas ejecutaba iguales primores que se observan en los trípticos, remates de facistol, braseros, candiles, faroles, hacheros, tederos, etc. Suma importancia revisten las cerraduras, en las que los artífices parece como si las construyeran aguijoneados por noble emulación. Aplicábanse sobrepuestas en las puertas, verjas y muebles, decorándolas con follajes y calados. La entrada ó agujero destinado á recibir la llave ocúltabase por medio de una figura ó animal fantástico que se movía por medio de un resorte (figs. 23 á 26). La caja que contenía el mecanismo, las más de las veces harto complicado, pues existen cerraduras compuestas de más de cien piezas (1), se construía de una sola profusamente decorada. Cuanto á las llaves, preciso es hacer constar que ostentan el mismo arte y buen gusto que las cerraduras, con cuyas labores é índole de trabajo se armonizan perfectamente (fig. 27).

No menos interés ofrecen las cajas para guardar caudales, en cuya construcción procuraban los cerrajeros aunar la resistencia y la seguridad con la belleza en la decoración. Cerrábanlas comúnmente una cerradura ó dos fuertes candados de forma esférica, consistiendo sus adornos en cresterías, escudos nobiliarios, figuras cobijadas por airosos pináculos y doseletes y animales quiméricos. Los pestillos exornábanse también con delicadas labores.



Fig. 19. – Arquilla del siglo XV

Es evidente que en todos los países conociéronse los medios de aislar ó custodiar las personas ó cosas, y que por lo tanto las rejas no fueron especiales aplicaciones verdaderamente privativas del nuestro. En todos los pueblos de aquel período existieron conventos y cárceles, y en todos ellos debióse experimentar la necesidad de proveer á la defensa y á la seguridad, empleando cerramientos que permitieran el paso á la libre circulación del aire y á la luz, sin quitar la vista ni la comunicación con el exterior, pero en ninguno alcanzaron las rejas el extraordinario desarrollo que en España, ya que algunas pueden considerarse como verdaderas creaciones artísticas. Todos los Estados europeos conservan preciosas muestras de la maestría de sus cerrajeros; Italia posee admirables obras de sus hábiles rejeros que rivalizan y compiten con las que guarda Francia y Alemania; mas todos deben inclinarse ante la extraordinaria ejecución de los cerrajeros españoles, puesto que las más notables obras con que se envanecen, cual acontece con las verjas de la iglesia de Nuestra Señora de París, son producto del ingenio de rejeros españoles.

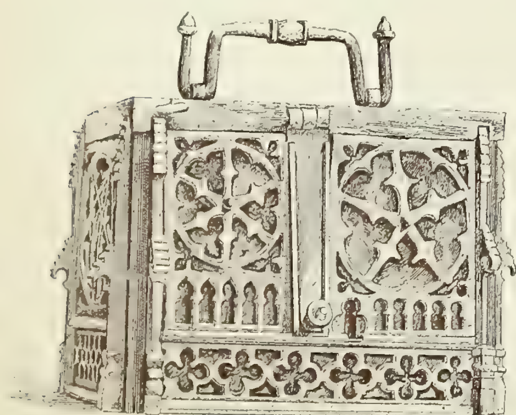


Fig. 20 – Cofrecillo de hierro calado, siglo XV (de la colección de M. Lesecq, París)

Vano empeño sería el nuestro si tratáramos de fijar la causa que determinó ó favoreció el perfeccionamiento de las rejas ó verjas hasta el punto de representar su construcción una indiscutible prueba de maestría, ya que hasta el presente no han logrado los arqueó-

(1) En la colección de D. Nicolás Duque, de Segovia, existen varias cerraduras del siglo XV, cuyo mecanismo constitúyenlo más de cien piezas.

logos explicar satisfactoriamente los motivos que pudieron informar su multiplicidad y el empeño de los constructores en producir obras que pudieran considerarse como indiscutible testimonio de su maestría y de su buen gusto artístico. Esto no obstante, no titubeamos en suponer que las necesidades del culto influyeron en gran manera para producir semejante progreso, no debiendo sorprender que así sucediera, si se tiene en cuenta la especial significación que para aquellas sociedades tenían los templos, que constituían sus principales monumentos y en los que se condensaban las más selectas obras de la fantasía y todos los primores de las artes, cuyos modernos productos en vano intentan competir, á pesar de los mayores elementos de que disponen. La traslación del coro desde el ábside al cuerpo de la iglesia, frente al presbiterio, motivada tal vez por el considerable número de capitulares (1), dió un nuevo carácter á aquel departamento y ocasión por su emplazamiento para enriquecer su decoración. El mobiliario sufrió una completa transformación. El arte suntuario predominó en todas las producciones, y lo mismo las sillas de coro que los vasos sagrados, tejidos y obras de cerrajería, convirtiéronse en manifestaciones artísticas y fastuosas. Separado el coro del altar mayor, instalado en el centro de la nave, precisaba aislarlo asimismo, al igual que el presbiterio, ideándose entonces el cerramiento de los dos recintos, conforme se observa en todas las catedrales, ofreciendo algunas la particularidad de estar cerrado el altar mayor por grandes verjas de hierro en tres de sus frentes, con el fin de permitir divisar el altar desde varios puntos, conservando únicamente el muro de piedra en el que se halla adosado el retablo. A tal propósito responde probablemente la instalación de verjas en las capillas, que ofrecen al artista y al arqueólogo singular interés en lo que respecta á España, puesto que, sin negar la perfección con que se labró el hierro en otros países, en ninguno de ellos, incluso Alemania, existen ejemplares tan maravillosamente ejecutados como en nuestra patria. En Italia, en donde los anales de la cerrajería registran los nombres de ilustres maestros, es limitadísimo el número de rejas que existen al modo de las españolas, y todas ellas de menor importancia que las monumentales de nuestros templos, ya que deben considerarse como simples pretiles, si bien tan soberbios é interesantes como los que cierran el enterramiento de Scalígero en Verona y el oratorio del palacio del Podestá de Siena. Merece, sin embargo, especial mención la maravillosa verja, verdadera construcción arquitectónica, del Tesoro de San Marcos, de Venecia, cuyo sistema recuerda en cierto modo nuestros trascoros y particularmente el precioso cancel del presbiterio de la basílica toledana.

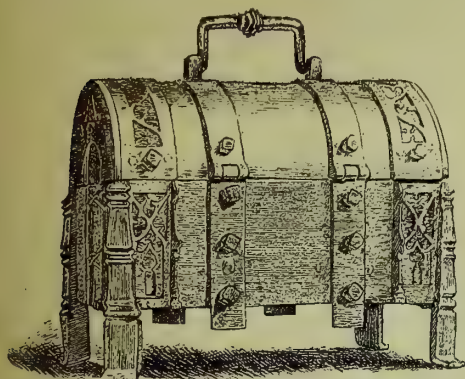


Fig. 21. – Cofrecillo de hierro forjado, siglo XV (de la colección de M. Lesecq, París

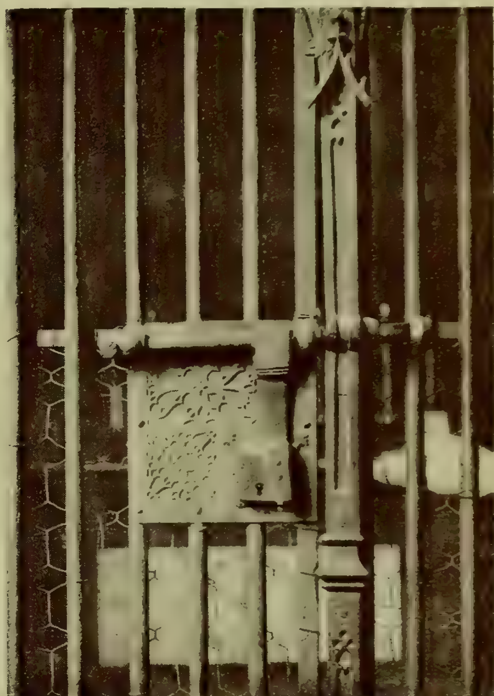


Fig. 22. – Cerradura de verja. Catedral de Barcelona, siglo XV

Los ejemplares que más interés ofrecen en nuestra patria no son anteriores á los comienzos de nuestra arquitectura ojival, ó sea al período de transición de la románica, y correspondientes por lo tanto á los primeros años del siglo XIII, distinguiéndose todos ellos por constar de cintas arrolladas y combinadas con barras prismáticas, ge-



Fig. 23. – Cerradura francesa del siglo XV (colección de M. Lesecq, París)

(1) En el coro de la catedral de Toledo existen 140 sillas.

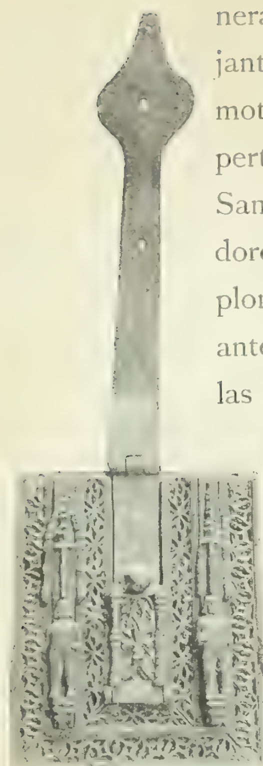


Fig. 24.-Cerradura de arcón, siglo XV (de la colección del Sr. Rusiñol)

neralmente muy aplastadas, para formar un motivo de decoración de hojas y flores semejante á los de las antiguas filigranas bizantinas y árabes, repetido indefinidamente, y cuyo motivo las más de las veces afecta la forma de una especie de flor de lis. A este período pertenecen las verjas de la capilla del Sagrario de Palencia; la del altar lateral del Sur de San Vicente de Avila; la del ábside de la catedral vieja de Salamanca; la del de San Isidoro y de la iglesia del Mercado de León, así como la del claustro de la catedral de Pamplona, que tal vez aventaja á todas en mérito. Las del período gótico, que suceden á las anteriores, distínguense porque su decoración afecta la forma arquitectónica, compuesta las más de las veces de un zócalo, el cuerpo de la reja y su remate ó coronamiento, constituído por grupos de hojas ó flores, recortadas y aun repujadas, colocadas en las claves de una calada arquería ó sobre una simple cornisa. Los barrotes verticales que forman el cuerpo de la verja afectan diversas formas; ya son cilíndricos, prismáticos, rectos, ó están retorcidos, solos ó combinados con otras piezas curvas interpuestas, terminando en la parte inferior en forma de basas de planta poligonal, enlazados por medio de traviesas horizontales, á modo de sustentáculos, que se convierten en adornadas fajas. En el centro ábrese la puerta, de una ó dos hojas, robustecida á los lados por pilares más gruesos que desempeñan el oficio de contrafuertes, que terminan por lo común en airosos pináculos. Completaban la decoración de la puerta algunos escudos y aun los cerrojos y fallebas, que como todas las obras de cerrajería de aquel período, no carecen de importancia y despiertan siempre interés. Algunas veces la verja combinábase con una construcción arquitectónica que le servía de complemento, cual si fuera el marco en que se encuadrase, como acontece y puede observarse en la catedral de Pamplona y en la de Toledo (figs. 28 á 30).

A excepción de los maestros catalanes Blay y Suñol, ya citados, y de Morey, que floreció en Castilla en 1389, no podemos citar otros nombres entre los muchos que produjeron las notabilísimas obras que legaron á la posteridad y que hoy admiramos, puesto que ni en ellas ni en los documentos de aquella época consérvase el recuerdo de aquellos artífices tan hábiles como modestos.

Justo es conceder á los artífices italianos gran habilidad y singular maestría en la construcción de las obras de hierro, puesto que todas ellas patentizan el buen gusto y el conocimiento de lo bello que tanto distinguen á aquel pueblo, en donde el arte halló tan inteligentes y geniales intérpretes. Los candelabros, hacheros, faroles, cofrecillos, rejas, verjas, etc., que hoy admíranse con interés y respetuosa curiosidad, significan un considerable progreso en el arte de la cerrajería italiana, cuyos maestros, al igual de lo que se observa en las obras españolas, preocupáronse en desvirtuar, por medio de la elegancia de la forma y la delicadeza de las labores, la rudeza de la materia, hasta el extremo de imitar la finura de los encajes. El hierro, en forma de barra, después de forjado salía del taller del cerrajero convertido en una producción artística, tan digna hoy de conservarse como las obras de pintura y escultura. A los trabajos de forja y martillo uníanse los repujados, que aplicados á las verjas completaban la armónica combinación producida por las arquerías, cintas, flores, frutos, conchas, tarjetones, barras, etc., pintadas con vivos colores y doradas como medio de embellecimiento ó para preservar al hierro de los efectos de la humedad. Entre las obras más antiguas de este género, que como verdaderos modelos podemos citar en Italia, merece mencionarse la verja del Tesoro de San Marcos, en Venecia, en la que admíranse secciones forjadas de una sola pieza y en los ángulos grupos alegóricos sujetos por fuertes ligaduras. Este tipo, cuya for-

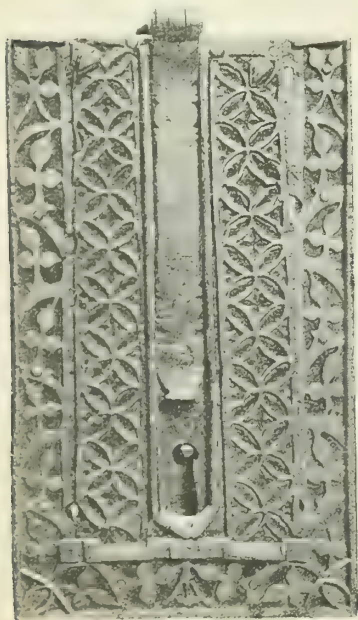


Fig. 25.-Cerradura de arcón, siglo XV (colección del Sr. Rusiñol)

ma y elementos remóntanse á los primeros años del siglo XIV, hállase reproducido con ligeras variantes en la verja que circuye el mausoleo de los Escalígeros en Verona, decorada con el blasón de aquellos príncipes, tréboles, palmas y flores de lis. Posteriormente sustituyóse el trébol por una forma más regular, conforme se observa en la pequeña verja que protege una antiquísima obra escultórica existente en el Palacio Público de Siena, célebre por sus notables artífices, por sus especialísimos mosaicos y por el considerable número de obras de cerrajería del siglo XV.

La verja más importante de cuantas posee la antigua Señoría es seguramente la que sirve de cerramiento á la capilla del Palacio Público, en la que existe el famosísimo coro esculpido por Domenico di Nicolo en los comienzos de la décimaquinta centuria. Dividido en varios compartimientos rectangulares, cada uno de ellos contiene nueve tréboles unidos por ligaduras, destacándose en la parte superior un friso partido en rectángulos, en cuyo centro campea un escudo con la representación heráldica de la loba sienesa. Sobre el friso resaltan á modo de ribete dentellado grupos de macollas y cardinas de hierro batido, hacheros, alternando con lanzas de hoja flordelisada, siendo de notar que todas las piezas están labradas y forjadas con gran perfección, cual si el artífice que las construyó hubiese considerado el hierro como un metal precioso, ya que no es posible mayor delicadeza en el procedimiento. Otra obra maestra consérvase en la ciudad gibelina, verdaderamente ejemplar, correspondiente al mismo siglo XV. Nos referimos á otra verja, existente en la antigua capilla del Palacio de los Diablos, construída por Francisco Giorgo, y que al igual de la anterior hállase exornada con grandes cuadros interpuestos entre una sucesión de arcos ojivales, alternando con puntas treboladas. Llama desde luego la atención en esta clase de construcciones, conforme hemos ya consignado, la portentosa concepción de los artífices, que sin olvidar la simplicidad verdaderamente ideal de la forma, resolvieron siempre el difícil problema de dar á sus obras la mayor delicadeza, evitando las grandes masas que al dar caracteres de pesadez, propios de la índole de la materia empleada, hubieran desvirtuado por completo el oficio que debían prestar las rejas y verjas, ó sea el paso del aire y la libertad de la vista, sin perder el cerramiento las condiciones de resistencia y solidez.

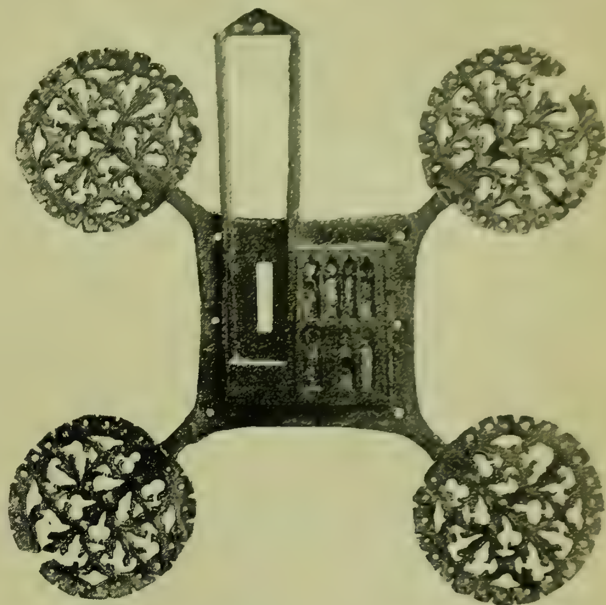


Fig. 26. – Cerradura del siglo XV (de la colección del Sr. Rusiñol)

Los cerrajeros franceses construyeron también verjas y rejas de gran interés para el arte, equiparables á las producciones de los artífices alemanes, pero sin aventajar á los hábiles maestros italianos y mucho menos á los de nuestro país, que justamente descuellan entre los de todos los Estados europeos. Esto no obstante, hemos de consignar los nombres de cerrajeros tan inteligentes como lo fueron Thomas le Fieuvillier, que floreció por los años de 1332; Jehan Touquin, en 1388; Philippe de Péronne, en 1398; Thomas d'Orgeret, en 1400; Jehan Gericou, en 1404; Jehan de Chaalons, en 1416, y Andrieu du Vergier, en 1464, de quienes se conservan en la vecina nación obras altamente recomendables, correspondiendo las más antiguas á la duodécima centuria, cual las verjas de Notre Dame du Puy, las de la iglesia de Conques (Aveyron) y las de la Brede, en la Gironda.

Según consta en el libro escrito por Etienne Boileau, preboste de los mercaderes de París, codificáronse entonces por encargo de Luis IX las ordenanzas, pragmáticas y privilegios de todos los gremios, entre los que figuraban los herreros, constitu-

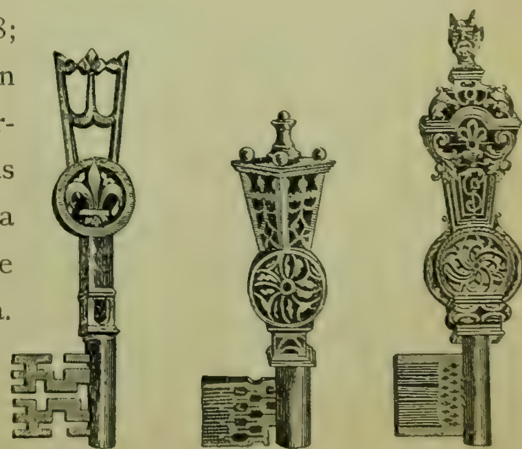


Fig. 27. – Llaves de los siglos XV, XVI y XVII (de la colección de M. Lesecq, París)

yendo tres distintas é importantes agrupaciones, sujetas á reglamentos especiales. Grande era la consideración que también en Francia merecían aquellos artífices, demostrándolo, aparte de los privilegios concedidos por los monarcas á las tres agrupaciones, los elevados precios que se satisfacían por las obras de cerrajería, ya que no cabe duda alguna respecto al concepto de superioridad del hierro sobre los demás metales, puesto que en todas las producciones de los siglos XI y XII vense en ellas aplicaciones de otros de no escaso valor. A esta circunstancia se debe quizás la limitación de obras de grandes dimensiones, especialmente rejas, cuyo período de esplendor y desenvolvimiento circunscríbese á los siglos XIV, XV y XVI.

Una de las obras más notables de este género, existente en la vecina nación, es la reja del claustro de la catedral de Puy (Loire), que ya hemos citado, que se supone fué labrada durante los primeros años del siglo XII, y se distingue, cual las de aquella época, por sus entrelazos habilidosamente curvados á forja y martillo y sujetos entre sí por á modo de abrazaderas y soldaduras, procedimiento y forma perpetuados en Francia hasta el siglo XV y que se observa asimismo en las verjas que sirven de cerramiento á la puerta de la abadía de Ourscamp (fig. 31). Anteriormente, á juzgar por las escasas muestras que se conservan, la ornamentación era más sencilla, limitándose los cerrajeros á obtener la línea y la forma sin acudir al embellecimiento por medio de la decoración de las piezas. Los florones, follajes y demás motivos ornamentales recortados de las planchas ó láminas de hierro y estampados corresponden á un período posterior, á cuyo tipo pertenecen las verjas de la catedral de Reims, de la iglesia de Braisne y de la abadía de Saint-Denis. Este sistema ó procedimiento de ejecución fué presto abandonado por otro más sencillo, ya que la necesidad de someter á la acción de la fragua un gran número de veces las piezas que constituían el conjunto de la verja dificultaba el trabajo y prolongaba su completa terminación. Así, pues, en vez de forjar las piezas decorativas á la vez que las secciones de la verja, recortábanse aquéllas soldándolas cuidadosamente, de modo que se simplificaba mucho la operación. Sin embargo, hay que advertir que tal cambio no se operó rápidamente, ya que los maestros cerrajeros continuaron hasta fines del siglo XV la tradición industrial, procurando labrar con esmero, sin escasear la labor, hasta el punto de repetir millares de veces en una obra la misma operación, que á la postre terminaba, cual puede observarse en las soldaduras de las verjas y rejas, que no se adivinan ni descubren, pues forman un todo uniforme, una pieza única, cuyo examen excluye toda idea de la multiplicidad de fragmentos ó secciones. La admiración que despiertan las verjas y rejas de ventanas por lo que respecta á su ejecución, se asienta por la belleza de la forma, que responde siempre á su aplicación ó destino. El cerrajero preséntase como artista, y como tal dotado de genialidad y fantasía. Para robustecer la reja imaginó la torsión de las barras, y para asegurar su colocación dióle una sucesión de agudas puntas en forma de cardinas, transformando sus elementos en medios defensivos. La verja más antigua de las llamadas de entrelazos fué construída en Francia en 1331 por el maestro Renato le Févre, para el castillo de Audelys.

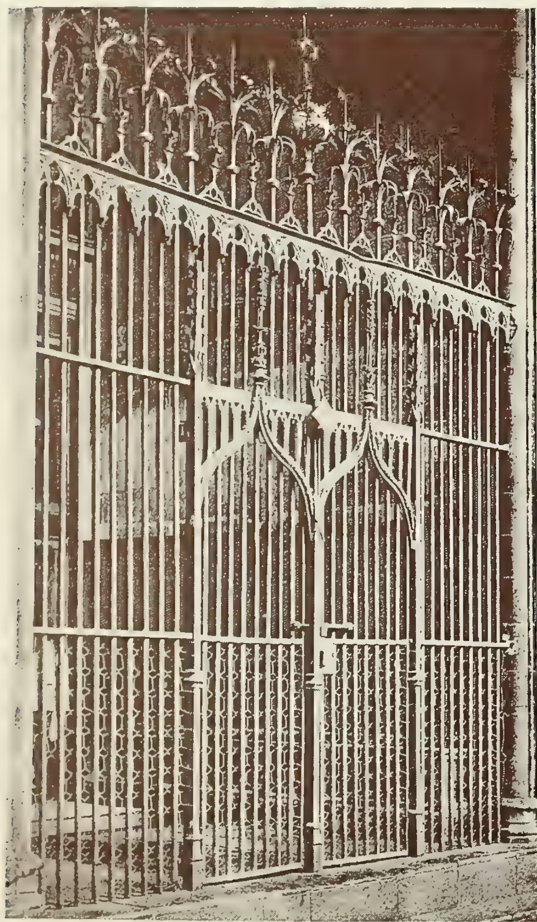


Fig. 28.-Verja del claustro de la catedral de Barcelona, perteneciente al siglo XV

La falta de seguridad convertía las viviendas en casas fuertes y los palacios en fortalezas, pues ni aun en el hogar considerábanse los ciudadanos á salvo de los malandrines. Por eso defendíanse las ventanas con rejas y las puertas con varios cerrojos y numerosos herrajes, combinando ingeniosamente las labores para que, sin debilitar la defensa, embellecieran la obra.

La descripción de aquellos edificios bastaría para dar á comprender el estado de continua zozobra en que vivía, lo mismo el ciudadano que el campesino, puesto que uno y otro precisaban colocar su casa en condiciones tales, que al anochecer y al recogerse se hallase dispuesta para poder sostener un sitio, si á tal se atrevían los bandoleros ó las compañías mercenarias. Y cuenta que este empeño en defender y defenderse fué general, porque iguales medios aplicábanse en las modestas casas de los burgueses que en las iglesias, en los edificios públicos que en los conventos, en los mesones que en las Casas Ayuntamientos. Las puertas exteriores cubríanse materialmente de hierro, y era tal la confianza que infundían las obras ejecutadas con este metal, que no se economizaba su aplicación, ni se escaseaba el trabajo, convencidos todos de la imperiosa necesidad de buscar en las rejas, barras y cerrojos la salvaguardia que no podía en manera alguna procurarles la deficiente policía urbana organizada por los municipios (1).

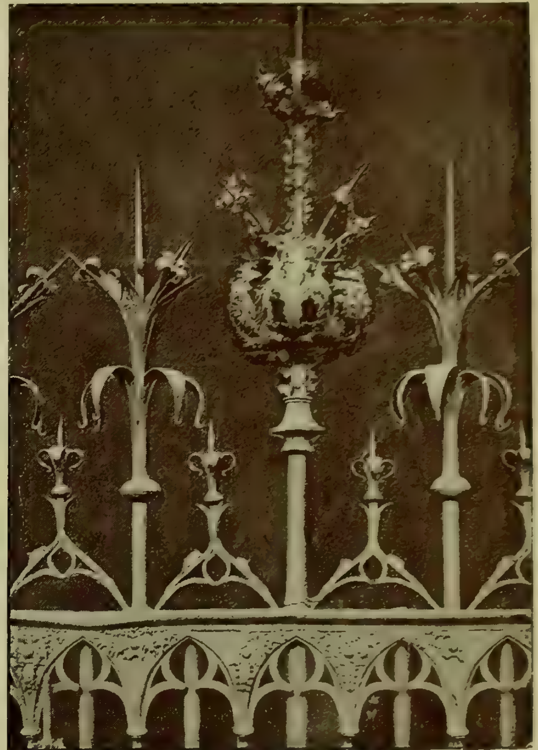


Fig. 29. – Remate de verja. Claustro de la catedral de Barcelona, siglo XV

Ya hemos dicho anteriormente que al considerable desarrollo que alcanzó la cerrajería contribuyó en gran parte la carpintería, cuyos procedimientos un tanto rudimentarios hacían precisa la aplicación de las piezas de hierro á las obras ejecutadas en madera á fin de lograr robustecerlas. Los maestros carpinteros desconocían entonces los embutidos, ensambladuras, etc., y recurrían para unir los tableros de las puertas á los herrajes, pernios y clavos, haciendo que la carpintería fuese, en cierto modo, tributaria de la cerrajería, logrando esta última absoluta superioridad cuando se convirtió en verdadero arte, ejecutando admirables labores para embellecer la obra, que no perdía por ello las condiciones apetecidas en su aplicación.

Los pernios afectaban variadas formas: ya terminaban en charnela ó gozne sobre el que giraba la puerta, ó bien prolongábanse simplemente sus extremos en dos ramas ó vástagos curvados para sujetar los tableros, á los que se hallaban fijados por gruesos clavos.



Fig. 30. – Sección de una verja del claustro de la catedral de Barcelona, siglo XV

En el siglo XIV generalizóse el uso de planchas muy laminadas para cierta clase de obras, pertenecientes á lo que podríamos llamar orfebrería de hierro, como por ejemplo, las placas de las cerraduras, los herrajes interiores de cierta clase de muebles, los cofrecillos calados, etc., empleándose en la siguiente centuria para las piezas que se soldaban á las verjas.

Los cerrojos que se conservan, labrados en aquella época, algunos de los cuales, lo mismo en Francia que en España, hállanse todavía fijados en las puertas de antiguas iglesias ó vetustos castillos, consisten en una simple barra, cuyas dimensiones varían entre treinta y sesenta centímetros de longitud, en cuya mitad se halla adosada una manija que da al conjunto la forma de T y que sirve para hacer correr la barra, fijándose al cerrarla

(1) *Cet art* - dice el célebre Mathurin Jousse - *est d'autant plus profitable á tout autre que il les surpasse en ceci, etans très certain qu'il n'y a maison, famille, chateau, villes ou lieux de défense qui ne tienne toute son asseurance de la forgée ou du fer.*

en la caja ó cuerpo de la cerradura. Cuanto á las cerraduras, á pesar de sus extraordinarias dimensiones, estaban dotadas comúnmente, lo mismo en Francia que en España, de un solo pestillo, sólidamente construído, que funcionaba á impulsos de una llave, alojándose en la fuerte anilla de la armella. Los muelles quedaban en el grueso de la puerta y la cerradura que los contenía tenía la estructura de una á modo de caja, pues se construían de una sola pieza, repujado el centro á golpe de martillo, quedando los lados en forma de bisel, de modo que la seguridad que podían ofrecer esta clase de cerraduras dependía más de la solidez de la materia que del rudimentario mecanismo que contenían. Mayor atención dedicábase á la construcción de las cerraduras de más reducidas dimensiones, destinadas á asegurar las puertas interiores de las habitaciones, muebles, etc., puesto que, aparte de la complicación de las guardas de las llaves, que habían de tener su ajuste en la cerradura, se construían algunas con múltiples mecanismos que funcionaban independientemente unos de otros, con el auxilio cada uno de ellos de su llave especial. Ejemplo de ello podría ofrecernos entre otras la cerradura que por encargo de la reina Isabel de Baviera construyó el maestro cerrajero Berthelot de Louvain, cuyo importe figura pagado el 14 de noviembre de 1496 en *Les Comptes des Menus plaisirs* de aquella soberana, en los siguientes términos: *deux sarrures garnies de cinq clés chacune, destinés á clore la chambre des demoiselles d'honneur en l'hotel Saint-Pol.*

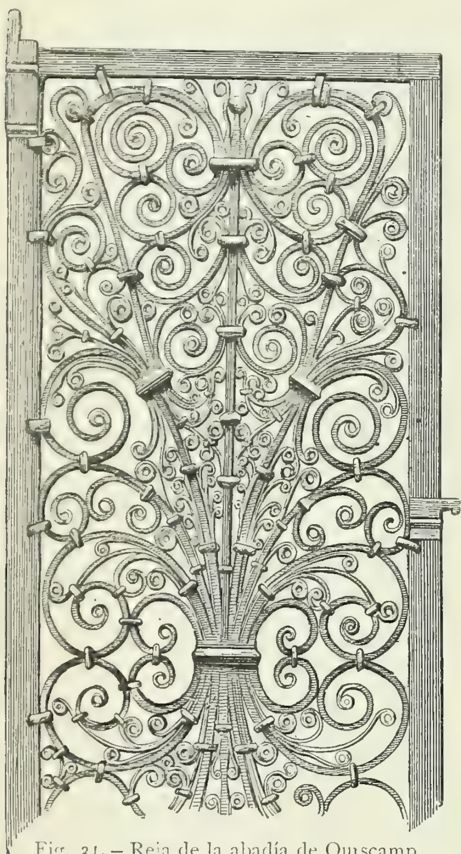


Fig. 31. – Reja de la abadía de Ourscamp, siglo XIII

Acrecentada la importancia de la cerrajería y extendida cada vez más la esfera de su acción, procuraron sus maestros justificar, por medio de sus conocimientos y producciones, la nombradía de que gozaban, convirtiéndose de artífices en artistas y hasta en hábiles mecánicos, conforme lo atestigua el hecho de habérseles confiado en muchas ciudades la conservación y aun la construcción de los relojes, que en el siglo XV ofrecían el interés de la novedad. Entre los maestros franceses que pudiéramos citar, por haberse distinguido como peritísimos relojeros, mencionaremos especialmente á Jean d'Allemagne, á quien encomendó en 1401 la construcción de un reloj la duquesa de Orleans; á Jean Loisel, nombrado en 1409 relojero de la municipalidad de Amiens; á Anthoine, maestro relojero del rey René en 1447 y especialmente encargado de la conservación y arreglo de los relojes del castillo de Tarascón, y á Pierre Cormier, cerrajero de Luis XI en 1481, al que cupo la suerte de arreglar el magnífico reloj de Plesis-les-Tours. Preciso es hacer constar una vez más el temperamento y el sentimiento artístico de aquellos maestros, que no se limitaban á inventar ó combinar ingeniosos mecanismos, puesto que en su afán de embellecimiento creaban obras de verdadero carácter artístico, en cuyos menores detalles se halla indeleblemente determinado el razonado concepto ornamental, que se descubre siempre, aun en las producciones más triviales.

El considerable número de objetos ó utensilios de doméstico y frecuente uso, tales como candeleros, morillos, candiles, llaves, etc., que en nuestra época eminentemente utilitaria han perdido su carácter, quedando sólo sus formas rudimentarias, fueron causa ó motivo para que aquellos artífices imprimieran en cada pieza el sello de la originalidad y del buen gusto. Los cofrecillos singularmente eran objeto de delicadísimos trabajos, distinguiéndose por la forma, por sus motivos ornamentales y por su prodigiosa ejecución, así en la forja como en la finura de sus calados y repujados, que los embellecían.

En la ornamentación de las cerraduras manifiéstase asimismo la rara inventiva, la inagotable fantasía de los cerrajeros, quienes combinaban con singular acierto los elementos arquitectónicos con los rosetones é imágenes de santos ó figuras de personajes, resultando algunas veces de aquel conjunto de elegantes

pináculos, doseletes, arcos y columnillas, verdaderos cuadros ó escenas religiosas ó de carácter histórico, desarrolladas en el limitado espacio que ofrece ó presenta la caja de una cerradura, en la que son dignos de llamar la atención hasta los más nimios pormenores, pues todos se ejecutaban delicada y hábilmente con el auxilio del cincel y la lima, revistiendo los caracteres de la orfebrería. Esta clase de obras deben considerarse como manifestaciones del verdadero arte de la cerrajería, á las que justamente se reserva como sitio de honor los museos y las colecciones para perpetuo recuerdo de la valía de los constructores y ejemplo y provechosa enseñanza para los modernos artífices.

El mobiliario de hierro fué también en la vecina nación objeto de la atención de los cerrajeros, ya en figura de sillas de diversas formas, taburetes de tijera, de tanto interés como el de la catedral de Bayeux, tan notable como el facistol de la catedral de Ruen ó tan elegante como la preciosa cama, de origen francés, que forma parte de la excelente colección del pintor catalán D. Santiago Rusiñol. No sin justificada razón dice el distinguido arqueólogo francés M. Henri Havard que el cerrajero de aquella época proveía á todas las necesidades.

Aparte de los maestros cerrajeros que hemos citado anteriormente, distinguiéronse en la vecina nación durante este período como peritísimos artistas Henri de Saint-Marcel y Thomas de Clairveaux, quienes desempeñaron el cargo de síndicos del gremio de cerrajeros parisienses en 1260; Richard de Limoges y Colin le Gay, que ejecutaron en 1348 obras notables en el castillo de Cherbourg; Vicent Alexandre, Gillet, Hennequin y Lilleez, que fueron cerrajeros de Juan II, y Colin Remon, Jean de Voutiz, Thomas, Thibaut y Jehannin, que labraron para su hijo Carlos V; Jean de la Dictée, Berthelot de Louvrain y Jean de Chalons, cerrajeros titulares de Isabel de Baviera; Laurent, Germain Rideau y Jean le Chien, que ejercieron igual cargo cerca de Carlos VI, y por último Jean Chollet, Michaut Chollet, Jean Belin y Antoine, que fueron los artífices predilectos del rey René.

Nuremberga fué en los tiempos medios, y aun en los siguientes períodos hasta llegar casi á nuestros días, el centro de esta industria en Alemania, siendo tan numerosas y estimables las obras que construyeron los maestros cerrajeros, que la mayor parte de ellas han desaparecido de los sitios en donde se colocaron y para donde se construyeron, á fin de enriquecer los principales museos del Norte de Europa. Aun en la primera mitad de este siglo distinguíase Nuremberga de las demás ciudades de Alemania por la profusión de obras de cerrajería que ostentaba, especialmente en sus calles, cuyas líneas quebrábanse por las enseñas industriales, faroles, hacheros, tederos, rejas, etc., ante las que se detenía el que las visitaba, admirado de la fantasía, buen gusto y habilidad de aquellos artífices. Hoy no puede engalanarse la ciudad bávara con las espléndidas manifestaciones de su especial industria, pues no sólo han desaparecido de los muros de sus casas, sino que también los artífices modernos han buscado en Munich nuevo centro para su actividad y la capital del pequeño reino ha absorbido el movimiento artístico é industrial.

En Flandes existen también preciosas obras de cerrajería, como rejas, arañas ó coronas de iluminación y otras piezas de no menor interés, en las cuales puede notarse la facilidad con que trabajaban el hierro los artífices flamencos, conforme lo patentiza la maravillosa labor del célebre pozo de Amberes, ejecutado por el más hábil de sus maestros, el inteligente Quintín Matsys.

Ya hemos visto que en todos los países, en todos los Estados la cerrajería realizó sensibles progresos, siendo en todos ellos objeto ó medio para que el arte se manifestara en toda su belleza y los artífices dieran muestra de su genialidad. Esto no obstante, y sin que nuestra afirmación nazca del sentimiento de nacionalidad, hemos de consignar que ningún pueblo produjo obras tan admirables como el nuestro. Esta aseveración hállase plenamente confirmada, no sólo por la multiplicidad de obras que han podido conservarse á través de tantos siglos, ya en las iglesias, viviendas particulares, edificios públicos, museos y colecciones, sino también por los mismos arqueólogos extranjeros, puesto que todos están contestes en conceder esta superioridad. Y tal debía suceder, dadas las condiciones especialísimas que concurrieron en

nuestra patria, todas ellas indiscutiblemente favorables para el desenvolvimiento artístico é industrial. El violento contraste que ofrecen nuestras provincias, en donde todo respira arte, grandeza y poesía, había de ser motivo, cual lo es aun hoy día, para que el espíritu más prosaico se elevase en alas del entusiasmo al ver armónicamente enlazadas las diversas galas de la Naturaleza con la variedad de la producción, los recuerdos gloriosos unidos á los monumentos augustos de pasados tiempos, las sencillas costumbres de los habitantes de determinadas comarcas con su indomable arrojo en la guerra, los melancólicos cantos del Norte con los plañideros ó voluptuosos ritmos de la región meridional.

Si es verdad inconcusa que el todo se compone de las partes que lo forman, ha de serlo también lógicamente que el arte español se ha constituído con los elementos suministrados por los diversos pueblos que en España dominaron. Y tal es así, que al igual que en el orden fisiólogico son visibles los efectos producidos por el cruzamiento de razas, en el orden intelectual queda impreso asimismo en sus manifestaciones el sello peculiar de los pueblos que han ejercido su influencia dominadora. De ahí que — según afirma el Excmo. Sr. conde de Morphy en su erudito estudio acerca del *Arte español en general*, — sea cual fuere la huella que hayan podido dejar en nuestro derecho, en nuestra lengua y en nuestras costumbres las razas primitivas ó las dominaciones cartaginesa, romana ó germánica, empieza la historia intelectual de nuestra patria, en lo que en sí tiene de genuina y característica, en el grandioso período de la reconquista. En él aparecen claramente en nuestro suelo aquellos elementos árabe y cristiano que en porfiada lucha de más de siete siglos vienen á formar, por efecto de continuo trato y compenetración, la sociedad española del siglo XV, cuya formación coincide con la de la unidad nacional, el período más interesante de nuestra historia.

Formada España por la reunión de diversos Estados, en los que dejaron indelebles huellas las razas que por su fuerza expansiva cumplieron su destino colonizador ó de conquista, ofrece un laborioso proceso histórico para llegar á la constitución de la unidad nacional. Pueblos hermanos fecundados por la misma savia aparecieron separados, cual si el conjunto de los elementos peninsulares no obligase á la conjunción de todos ellos y á llevar á cabo el ideal de la unificación.

Compréndese, pues, que tal conjunto de nacionalidades, segregadas de la madre común, significa una disgregación de fuerzas, una variedad de creaciones, una diversidad de producción, propias y significativas de cada región, precisas, porque sin la reunión de aquellas actividades no hubiera sido posible la existencia de aquellos Estados, que debían funcionar regularmente á impulsos de sus aspiraciones, alentadas por el poder gubernamental.

Purificadas las ideas y las costumbres por la desgracia, renació, al iniciarse la monarquía en los ásperos riscos de Asturias, Navarra y Cataluña, el espíritu guerrero, que, aliándose á la religión, logró crear monarquías, vigorizadas por la fe y el patriotismo, que al recoger las tradiciones del pueblo godo modificaron y transformaron paulatinamente todas las manifestaciones políticas, sociales y artísticas á impulsos de los nuevos principios impuestos por las circunstancias. El rey, el clero, la nobleza y el pueblo son los factores que presiden y concurren á la nueva organización, basada en la unidad de raza y en el derecho de repoblación de pueblos conquistados, que presentaban en su aspecto colonizador un doble carácter militar y civil, como elementos precisos para recuperar el suelo patrio.

Unidos la creencia al concepto patrio y la religión á la nacionalidad, formóse el nuevo pueblo cristiano, y la heterogénea población de España recogió de la dominación goda los últimos fulgores de su cultura, y obligado á combatir por su patria y por su fe, aportó al templo, síntesis de sus ideales, sus esfuerzos creadores y las muestras de su progreso, manifestando en la fábrica cristiana la fecundidad del simbolismo que brota de su pasmosa idealidad. En los muros y portadas esculpió páginas de historia ó de moral; en los capiteles de las columnas que sustentan las majestuosas arcadas, sátiras mordaces de flaquezas ó vicios, sus esperanzas ó aspiraciones, y en las vidrieras, frisos, sillas de coro y claves de bóveda dejó impreso

cuanto habla al sentimiento y á la imaginación, comunicando al espíritu todo aquello que significa bondad y grandeza.

«Confundidos en constante amalgama la verdad y el error — dice el erudito arqueólogo D. Rodrigo Amador de los Ríos en su admirable estudio del Monasterio de Santo Domingo de Silos, — lo demostrado y lo tradicional, lo histórico y lo legendario, cuántos y qué dulces deliquios inspira aquella construcción que ha visto desaparecer inamovible tantos colosos y que permanece robusta y fuerte, etc.» En los capiteles, en dondequiera que el artífice pudo grabar cuanto constituía el modo de ser de la sociedad en que vivía, lo mismo en Silos que en San Cugat, en Galicia que en Aragón, dejó impresas páginas dignas de estudio, admirables por su empeño artístico ó el concepto que se pretendió expresar. Aquellas creaciones de modestos y desconocidos escultores merecen respeto, porque significan los primeros empeños, el movimiento iniciador de ese arte, que después de haber procurado días de gloria para nuestro país, nos ha legado materiales de inapreciable valor para el movimiento histórico de aquella época. Contrayéndonos al objeto de nuestro trabajo, citaremos por lo curioso y por cuanto de su existencia puede deducirse, un capitel doble del citado monasterio de Silos, en cuyos cuatro frentes represéntanse diversos personajes, y en uno de ellos dos figuras humanas, ambas desnudas por completo hasta la cintura, con un paño ceñido á los riñones, que cae hasta la parte inferior del muslo, desnudo también como el resto de la pierna; ase la primera con poderoso esfuerzo de ambas manos pesada y redonda tranca en actitud de apalancar, y detrás otra figura encorvada sobre un yunque de igual forma que los que emplean en la actualidad los herreros, golpeando con un martillo sobre un objeto que no es posible determinar por lo deteriorado de la obra, nos da á conocer una industria importante del siglo XII, puesta en acción, y tal vez representa á los cerrajeros que trabajaron en la construcción del monasterio.

Los árabes, por su parte, al venir á España trajeron consigo la tradición de la filosofía griega y de las ideas platónicas y aristotélicas, sobre las cuales se desenvolvió su cultura filosófica y el ideal artístico de Oriente, traducido en sus afiligranadas construcciones, sencillas en sus muros, pero cuajadas de riqueza; sus armas suntuosas, sus telas y tapices inestimables exornados con complicadas labores y dibujos, sacando de la geometría un inmenso caudal de combinaciones. La misteriosa quietud de sus estancias, los estrechos aljamíes, su inclinación á los perfumes, sus cantos populares, expresión gráfica de sus sentimientos guerreros ó eróticos, trasunto fiel de la vida real, revelan toda la índole epicúrea y artística del pueblo árabe, que durante el período de su dominación buscó su engrandecimiento á la vez que la forma más práctica y bella de satisfacer sus necesidades y caprichos.

Toledo, Granada, Córdoba y otras ciudades envanécense con los monumentos árabes que poseen, verdaderos timbres artísticos, brillantes y esplendorosas manifestaciones de la cultura y genialidad de aquella raza, que aun en su empresa conquistadora sembró en nuestro país la simiente de lo bello, la depuración del buen gusto. Las regiones en donde más tiempo dominaron, aquellas en las cuales, y aun después de haber sucumbido ante la gloriosa empresa de la reconquista, permanecieron siendo los inteligentes mantenedores de sus industrias, guardan todavía gratos recuerdos de aquellos períodos de prosperidad, conservan inestimables ejemplares de su indiscutible poderío. Concretándonos á la cerrajería, hemos de hacer constar que tuvo también gran aplicación entre los árabes, que produjeron obras verdaderamente admirables. Aun prescindiendo de las que más patentizan los progresos de esta industria, la mayor parte conservadas en los museos y colecciones, podemos apelar al testimonio de escritores contemporáneos, de tal importancia y de tal valía como Al-Maccari, quien, refiriéndose á Murcia, dice que se construían «instrumentos de latón y de acero para los cequíes y tijeras doradas y muchas cosas de estas para adorno de los novios y para los militares..... y con ello se adorna la gente de la región de Africa y en otras partes.» Conócese asimismo que en todo el Al-Andalus existían talleres de cerrajería y de armas celebradas en todo el mundo, agregando Ibni-Said, escritor granadino del siglo XIII, que gozaban de gran estima las

cotas de malla, corazas y toda clase de armas que con incrustaciones de oro construíanse en su tiempo. Játiva constituía otro gran centro industrial, pues cítanse también sus obras de cerrajería y sus fábricas de armas, «tan lujosas como bien templadas (1).»

Sevilla, al igual de las demás grandes ciudades, debió poseer hábiles cerrajeros; pues no de otra suerte se concibe que poseyera obras tan importantes como lo fueron sus puertas, acerca de las cuales dice Morgado que estaban «espesadas de clavos y plancheadas de hierro sobre duros cueros y con rastrillos acerados. Y porque les aseguraba la mejor defensa el río Guadalquivir, que por toda la parte que mira al Occidente cerca y defiende la media ciudad con las seis puertas que le caen por aquella banda, tenían de propósito por la otra parte de la ciudad los muros y todas sus torres más fortalecidos y levantados y al tanto sus barbacanas y la cava más ancha y ahondada.» Al igual de los cristianos, decoraron las hojas de las puertas con chatones, delicadamente forjados ó cincelados y cuajados de leyendas alcoránicas. Entre las obras de cerrajería árabe más notables que conocemos, hemos de mencionar especialísimamente la magnífica lámpara de la Alhambra, conservada en el Museo Arqueológico Nacional, y la admirable reja de la capilla del Sagrario de la catedral de Palencia (fig. 32), primorosa filigrana, obra de exquisito gusto, que á falta de otras bastaría para justificar la merecida nombradía de los artífices árabes. No menor interés ofrecen las llaves, en cuyas guardas hallaban medio los cerrajeros moriscos para formar inscripciones en caracteres nesjis, siendo ejemplo de ello las que se conservan en el tesoro de la catedral de Sevilla, que se suponen entregadas á D. Fernando III el Santo por el príncipe almohade Axataf (fig. 33), y las de Segovia, que figuran en el Museo Arqueológico de aquella ciudad.

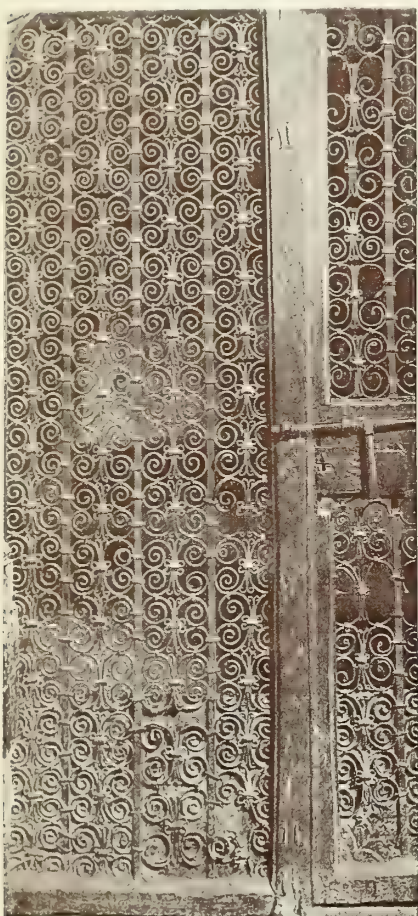


Fig. 32.-Reja árabe de la capilla del Sagrario de la catedral de Palencia, siglo XIII

Llegó para el arte árabe su período de decadencia; pero así como en el ocaso de su dominación concentró en Granada cuanto quedaba de su poderío, aún hallaron sus alarifes medios para crear, en el *Taller del Moro* de la imperial Toledo, una de las muestras más brillantes y completas de aquel estilo admirable y verdaderamente genial. Formado el arte arábigo por el consorcio de la belleza griega con la fantasía oriental, creció y se desenvolvió en nuestro país, á la par que el arte peninsular, inspirado en la severa grandiosidad del concepto cristiano, alcanzando, á fuerza del trato y comunicación, á identificarse y compenetrarse de tal manera que llegaron á repartirse la gloria de sus creaciones. «Ambos elementos, nacional y semita, representan en nuestra patria los dos principios del dualismo humano – observa oportunamente el señor conde de Morphy en el estudio que citamos en otro lugar, – el alma y el cuerpo, el sentimiento y la sensación, la idea y la forma, la línea y el color, la luz y la sombra, caracterizando la raza, las creencias y la región.» Cierto es que á pesar de la variedad de tales elementos, llegaron á combinarse; pero la división es tan patente, que se manifiesta en todas las creaciones del arte español. D. Quijote y Sancho, personificaciones tan gallardamente trazadas de la hidalguía y caballerosidad y de las maliciosas aspiraciones del vulgo indocto, significaron siempre ese contraste, ese dualismo tan perseguido y satirizado en nuestra patria.

Los hechos demuestran incontestablemente cuán provechosa fué para el arte patrio la recíproca influencia que entre sí ejercieron los árabes y cristianos, á pesar de sus continuos combates y algaradas y de su respectiva y antitética situación. Ya al comienzo de la invasión muslímica continuaron los mozára-

(1) Dice Edrisi, refiriéndose á Medina Xateba.

bes, á juzgar por las descripciones de varios historiadores, las tradiciones artísticas del reino visigodo, y sus arquitectos, tejedores, cerrajeros, armeros y plateros prosiguieron trabajando con sujeción á los antiguos moldes y conceptos, conforme lo atestiguan las obras que han llegado hasta nosotros, salvadas milagrosamente á través de las conmociones de los siglos. Artífices cristianos contribuyeron por su parte á levantar mezquitas y palacios, cuyos restos aún hoy sorprenden y maravillan, debiéndose la construcción de algunas basílicas, castillos y señoriales mansiones á la habilidad é inteligencia de los alarifes árabes.

A medida que los nacientes Estados fueron ensanchando sus límites, obligando á replegarse á los invasores, creció la influencia de la cultura árabe sobre los cristianos, de manera que así como en el período de tiempo que media del siglo VIII al XI se desenvolvió y acrecentó la influencia de los árabes, empezó á crecer del XI al XIII la importancia de la sociedad cristiana, que recogió la tradición artística de sus enemigos para amoldarla á su creencia y constitución. Así vemos que llega un período en que se acuñan monedas con leyendas árabes y latinas y se redactan instrumentos públicos en ambos idiomas; que muchos vocablos árabes forman parte del romance vulgar, y que las joyas, armas y tejidos de carácter oriental sirven de atavío á los castellanos y aragoneses, cual si fuese el gusto dominante, á cuya influencia debieron doblegarse.



Fig. 33. – Llaves árabes de Sevilla entregadas por el príncipe Axataf á Fernando III el Santo, siglo XIII.

Como muestra de la compenetración de ambas civilizaciones, basta recordar cuando Alfonso VI sentaba en un trono á la hija de un califa (1); cuando la galantería y el espíritu caballeresco de los ommiadas penetraban en los palacios de nuestros príncipes; cuando las joyas, armas y tejidos de carácter oriental eran buscados por castellanos y aragoneses, acomodándose al gusto dominante, desde la India hasta las orillas del Bósforo y desde el Adriático al golfo de Gascuña. Vemos al mismo Alfonso *el Magno* aliarse con Abdalá y traer á su corte dos sabios árabes como preceptores de su hijo. El presbítero Dulcidio se presenta con el carácter de embajador cristiano en Córdoba; reclama los cuerpos de los mártires Eulogio y Leocricia y los obtiene, llevándolos á Oviedo. Durante el siglo XI, y aun posteriormente, una gran parte del ejército del rey moro de Zaragoza era de cristianos; y no sólo podían éstos seguir sus prácticas religiosas sirviendo en tierra enemiga, sino que allí mismo existían también conventos de frailes y de monjas, respetados por los musulmanes. El prototipo del héroe español, el mismo Cid, sirvió muchos años entre infieles. Larga sería la lista si hubieran de enumerarse las alianzas y tratados que registra la historia y que dieron ocasión á combates en que pelearon bajo la misma bandera cristianos y mahometanos contra los de su propia ley y raza.

La Cruz de los ángeles de la Cámara Santa de Oviedo y las más ricas y valiosas joyas que constituyen el tesoro de nuestros más antiguos templos son probablemente obra de habilísimos plateros semitas, ya que la tradición, á falta de artífices cristianos, atribúyeles orígenes milagrosos. Olmedo y otras ciudades castellanas hallábanse pobladas de infieles, y algunos monarcas cristianos, como Enrique IV, *comían, bebían, vestíanse y oraban*, según escribía en 1466 el caballero bohemio Tetzel, compañero de Rosmital, *á la usanza morisca*.

Los franceses que vinieron á la conquista de la imperial Toledo fueron las primeras influencias extrañas á los dos elementos peninsulares que cedieron á las influencias del ascetismo, representado por los discípulos de San Francisco de Asís, el más grande de sus apóstoles. Cedió á su vez la corriente de cristiana inspiración; generalizáronse las artes, que no fueron ya patrimonio exclusivo de árabes y judíos; organizáronse gremios, instituyéronse cofradías y ferias en las ciudades principales é inicióse el movimiento

(1) *Arte español en general,* por el señor conde de Morphy.

industrial y artístico para aumento de bienestar y riqueza. Quebrantado el imperio muslímico con la muerte de Almanzor, recibió mortal herida en las Navas de Tolosa; echáronse los cimientos de nuestras principales catedrales; D. Alfonso el Sabio reunió en torno de sí á los herederos de las academias cordobesas; los poemas del Cid, las obras de Gonzalo de Berceo y del morisco Yusuf dan testimonio de la poesía española, y los trovadores provenzales y catalanes de la protección que en aquellas regiones recibieron las letras. Los caballeros hicieron alarde de valor y gentileza en justas y torneos; resonó en los castillos, convertidos en lugares de placer, el canto de los trovadores, marcándose una división racional entre la poesía popular y erudita, ya se manifieste en el tema predilecto de los artistas y poetas de los tiempos medios, cual acontece en la *Danza general* del judío D. Santo, ó en los frescos del cementerio de Pisa. A la pobreza y austeridad de los primitivos tiempos sustituyó la ostentación en las armas, ropas, arneses y preseas. Todo revela una evolución, denuncia los empeños de aquella sociedad, que tan perfectamente se retrata en el *Arte Cisoria* del marqués de Villena y en el *Paso Honroso* de Suero de Quiñones. Las artes todas inspíranse en los mismos ideales, y quien estudie el proceso de todas las producciones de aquella época observará el movimiento, la transformación evolutiva que paulatinamente se desarrollaba para dar lugar á la formación de los nuevos conceptos literarios y artísticos del siglo del Renacimiento. Parte muy activa corresponde en ese movimiento á los maestros cerrajeros, á juzgar por sus obras, y así debía acontecer, dado su importancia y su abolengo. En Cataluña, y especialmente en Barcelona, centro ya entonces productor por excelencia, reputábase este oficio como uno de los más distinguidos desde remota época, contribuyendo á ello la circunstancia de haber sido de los primeros que constituyeron formal agrupación (1). Así debió ser, puesto que en la de artesanos que en 1257 formaban el Consejo de Ciento figuraban cuatro cerrajeros, constando los nombres de otros gremiales en los libros de *Ordinaciones Consistoriales* de los años 1316 y 1319. En el *Libro Consular* del gremio consta un privilegio otorgado por D. Pedro IV, en Barcelona á 10 de mayo de 1380, aprobando las ordenanzas propuestas por los prohombres con el objeto de reformar la cofradía y montepío de San Eloy. A su vez y posteriormente expidió D. Martín una real cédula en 23 de mayo de 1401, sancionando otras nuevas ordenanzas que, á modo de complemento de las anteriores, dictaban reglas para la admisión de aprendices y oficiales, determinando las atenciones que debían guardarse entre sí los maestros para no perjudicarse. Despréndese asimismo de las anotaciones escritas en el mencionado libro, que la reina doña María dió otra cédula en 4 de agosto de 1448 para el arreglo económico del gremio, muy necesario por el gran desarrollo que había alcanzado la cerrajería, cuyos talleres y artífices hallábanse establecidos en tres distintos barrios, Regomir, Arrabal y Puerta Nueva, aumentándose hasta seis el número de los prohombres que tenían á su cargo la policía y vigilancia de los agremiados de cada barrio. En 1454 D. Alfonso V confirmó otras nuevas ordenanzas, encaminadas á reglamentar las juntas de los gremiales, ya para celebrar la fiesta de su tutelar y patronos, ya para enarbolar el estandarte en los casos en que debían formar las compañías armadas y colocar al gremio en pie de guerra, puesto que no existiendo en la Edad media los ejércitos permanentes, constituía cada clase ó cada agrupación de artesanos, con arreglo al sistema municipal de todas las ciudades, la fuerza armada popular. Ella fué el firme sostén de los fueros y prerrogativas y las más de las veces el poderoso elemento con que contaba la realeza para dominar á los barones que gozaban, como todos los señores feudales, del privilegio de sostener sus respectivos contingentes. En Barcelona, como en las demás poblaciones peninsulares, tuvo su origen la primera organización militar en los gremios, cada uno de los cuales formaba una ó varias compañías, según fuese el número de artesanos afiliados. En los Estados que constituyeron la antigua corona aragonesa es en donde se observa mayor cohesión en esta clase de instituciones, que en algunas localidades, como Cataluña, conserváronse hasta la expugnación de

(1) Campmany.

la heroica ciudad de los Condes por Felipe V, el primer monarca de la dinastía borbónica. Admirable es á todas luces la simple cuanto perfecta organización de los gremios, representantes á la par de las fuerzas productoras del país y su salvaguardia. Aquella fuerza ciudadana, bien pertrechada y equipada, aleccionada en el manejo y uso de las armas, capitaneada por los más ilustres maestros, á quienes debía la enseñanza del oficio, representaba un poder que no han podido significar posteriormente los ejércitos permanentes. Los nombres de sus santos patronos daban título á los tercios, decorando sus imágenes venerandas las banderas y pendones, enseña del gremio ó cofradía, que ya los acompañaba en los festejos públicos ó festividades religiosas, ó bien las ondeaba en los campos de batalla. En Barcelona, al terminar el siglo XV existían tres compañías, compuestas de cerrajeros, espaderos, dagueros, cuchilleros y coraceros, cuyas armas y equipos hallábanse depositados, junto con los de todos los gremios, en el Arsenal, edificio convertido posteriormente en palacio de los capitanes generales y mansión real. En Palma tuvo también la cerrajería gran importancia, conforme lo demuestra el hecho de constar el gremio en 1495 de ciento cinco individuos, que formaban dos compañías, dotadas con ocho corazas, cincuenta y siete espadas, cincuenta y una lanzas, veinticinco rodelas, doce ballestas, cuatro petos y dos coseletes, según se desprende del libro *Mostras generals*, examinado por el erudito arqueólogo mallorquín D. José María Quadrado.

No menos importancia revistió en España la fabricación de armas, ya siguiendo el estilo oriental, ya ajustándose á las tradiciones patrias, conforme lo demuestra el haberse hecho tradicional la pericia y habilidad de los espaderos toledanos, la de los *ferrers de tall* barceloneses, la importancia de los talleres de Almería, Murcia y Sevilla y la estima en que se tuvieron las corazas y espadas fabricadas en Barcelona, desde donde se expedían para todos los países y cuyo gremio tenía en 1257 su representación en los Consejos de la Ciudad.

La absoluta obscuridad que envuelve cuanto se refiere á los nombres de los modestos industriales que en la Edad media construyeron las ejemplares obras que contemplamos con admiración y asombro, prívannos de consignar el de aquellos que debieran figurar en la historia de nuestros más importantes monumentos. Hemos de limitarnos, con harto sentimiento, á escribir, tratándose de la época más gloriosa de la cerrajería, el nombre de un número reducidísimo de maestros. Blay, que en unión de Suñol construyó en 1250 las famosas verjas de la iglesia de Nuestra Señora de París y quizás algunas de la catedral de Barcelona; Martín García, que en 1379, al igual de Eneco ó Iñigo, hallábanse ocupados en sus talleres de Pamplona en la construcción de las planchas y demás piezas de hierro para el montaje *(planchas, cavillas y ligament de la fusta)* de los *caynones* del ejército de Carlos *el Noble*, de Navarra; Bartolomé Morey y Juan Morey, que en 1389 y 1401 respectivamente fabricaron las obras más importantes de cerrajería que existen en la catedral de Palma de Mallorca; fray Francisco de Salamanca, autor en 1493 de la notable verja que, exornada con pináculos, cresterías y el blasón real de Castilla y León, cierra el sepulcro de D. Juan II en la cartuja de Miraflores, y Juan Arnau, *Conceller* de la ciudad de Barcelona y constructor tal vez de alguna de las más notables obras que de aquella época se conservan, ya que da lugar á suponerle especiales conocimientos y reconocida fama como hábil maestro la circunstancia de haber sido elegido por el gremio en 1494 para representarle en el Consejo de la Ciudad.

A pesar de existir en España muchas obras de cerrajería que demuestran por su esplendorosa decoración el buen gusto de los artífices mudéjares, vémonos privados de exponer á la consideración de nuestros contemporáneos el nombre de un solo maestro, puesto que los anales de la cerrajería española no determinan los autores de los trabajos ejemplares que aún admiramos, entre ellos la famosa puerta de la iglesia de Gamonal, construída por los vasallos mudéjares burgaleses, que, conforme puede juzgarse, dedicábanse con tanto provecho al *arte de la froga*.

Tras el siglo XV, en el que á modo de crisol fundiéronse todas las manifestaciones peninsulares, vino la reforma política y social realizada por los Reyes Católicos, que concentró todas las ideas de ciencia,

arte y progreso, de tal manera que cuando apareció el Renacimiento tenía ya el arte español historia rica y pujante. Las raíces del árbol patrio, repletas de savia, enviaban al tronco corrientes de vitalidad, produciendo hermosos frutos, comenzando para algunas artes sus gloriosos anales modernos.

Ya hemos dicho que durante la Edad media concentráronse en el templo las manifestaciones más importantes del arte; allí en esas construcciones levantadas por la fe y el patriotismo, deben estudiarse esas riquezas artísticas, cuya maravillosa ejecución es aún hoy causa de asombro. No sin respeto pueden examinarse los trabajos en hierro, bronce y metales preciosos, esmaltes, las tallas en marfil, madera y piedras finas, los bordados, encajes y tejidos, los mosaicos, vidrios, pinturas y miniaturas y cuantos tesoros fueron acumulados por aquellos expertos é inteligentes artífices.

En las construcciones civiles, en las moradas señoriales hicieron gala también de su genio y audacia artistas y artífices, utilizando la diversidad de elementos de que disponían. Cubrían los muros de relieves de yeso de dos colores, de gusto árabe-gótico, y los azulejos servíanles de medios de decoración, en tanto que los anchos sillones de baqueta, faldistorios, las arquillas y arcones con aplicados herrajes, cuadros, tapices, armas y otros artísticos objetos constituían el mueblaje y decoración de espaciosos salones, presididos por la monumental y esculturada chimenea de piedra ó mármol, provista de sus correspondientes morillos. En los muros aparecían también las labores de yeso, intercaladas entre las ventanas en forma de ajimez, defendidas algunas por artísticas rejas; los escudos de armas campeaban sobre las caprichosas portadas, y asomaban en el tejado sus fantásticas cabezas las serpientes, dragones y monstruos de las gárgolas ó canalones.

Al finalizar este período, ó sea antes de iniciarse el Renacimiento, traducíanse las obras de cerrajería en forma de pernios, bisagras, cerrojos, rejas, verjas, candelabros, flameros, cerraduras, arquillas, llaves, enseñas, etc., demostrándose el empeño del artífice para convertir, por medio del fuego y con el auxilio del martillo y el yunque, en dúctil y maleable el metal que por su dureza igualaba á su energía. Hasta esta época abrazan los anales de la cerrajería de arte, ó sea aquella que produjo sin el concurso de otras industrias.

En resumen: á fines del siglo XV y comienzos del XVI figuraba España á la cabeza del movimiento industrial de Europa. Toledo, Sevilla, Segovia, Medina del Campo, Valencia, Barcelona y otras populosas ciudades eran los Birmingham, los Manchester, los Sedán y los Lieja en aquella época. Segovia, que producía los mejores paños del mundo, empleaba en su fabricación más de 40.000 obreros; Sevilla tenía en actividad 16.000 telares de seda; Toledo ocupaba en sus industrias de armas y tejidos de seda y lana, curtidos, joyería, platería y guantes cerca de 50.000 operarios, y así Medina del Campo en la fabricación de medias como Valencia con sus famosas sederías y Córdoba con sus no menos celebrados curtidos, sostenían algunos millares de obreros y constituían otros tantos centros de la producción nacional.



Fig. 34. – Remate, forjado y relevado, de una verja castellana del siglo XVI. (de la colección del Sr. Rusiñol)

Ya hemos expuesto la importancia que revestía la cerrajería en Barcelona, Murcia y otras ciudades peninsulares: réstanos, para completar el cuadro, consignar algunas noticias acerca de la riqueza que por sus abundantes veneros poseían las provincias vascas y el poder industrial que representaban sus herrerías. En el siglo á que nos referimos existían en aquella región más de noventa herrerías mayo-

res que labraban aproximadamente ciento veinte mil quintales de hierro de todas clases para ser exportado á las demás provincias de la península, así como á Francia, Inglaterra, Flandes, Italia y á las posesiones portuguesas de Asia. Asimismo labrábase en Mondragón el acero á fuerza de brazos «en herrerías de agua – dice Floranes, – con gran beneficio para el comercio y riqueza de la población.» Que la exportación debía revestir mucha importancia, demuéstralo la exposición que en 1499 elevó el Señorío de Vizcaya, manifestando que el aumento de su población y riqueza debíase á la industria de labrar el hierro, por cual motivo no se sacase vena bajo grandes penas, y á esta petición acudieron entonces los Reyes Católicos.

No menos notables eran las armerías de Plasencia y Tolosa, en las que fabricábanse arcabuces, mosquetes, «coseletes, arneses y rodelas de fierro para homens y cavallos, de orden S. M., dejando la pelotería de tiros para la ferrería y ingenio de Eugui, que es en Navarra» – según expresa Floranes. – En Mondragón, San Sebastián, Eibar, Vergara y Elgóibar construíanse todo género de armas, tales como espadas, ballestas, cuchillos, picas, lanzas, dardos, azconas, venablos, jinetas, alabardas, partesanas, hachas, azuelas, etc.

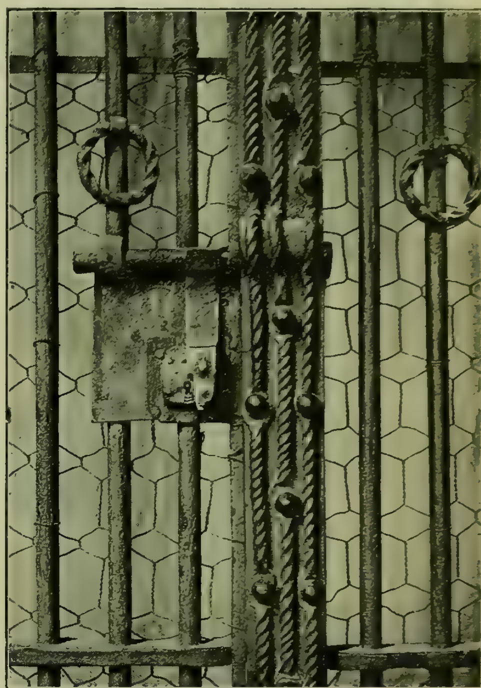


Fig. 35.-Cerradura de verja. Claustro de la catedral de Barcelona, siglo XVI

A partir del siglo XVI, el cincelado y el relevado contribuyen más y más al embellecimiento de las piezas de cerrajería, menguando la importancia de los forjadores á medida que aumenta la belleza de los adornos. El cerrajero desaparece ante el cincelador, el obrero ante el artista, y la cerrajería propiamente dicha queda relegada por lo que pudiéramos llamar orfebrería de hierro, ya que de tal puede calificarse el arte que tiene por objeto esculpir el metal. Los artistas parece que se complacen en someter á sus ingeniosos caprichos la rebelde materia, ejecutando obras de extraordinario mérito, convirtiendo en joyas, en obras de arte, las que antes eran sólo producto de una industria. Abandonáronse por completo las ojivas, tracerías y macollas, para adoptar formas sacadas de los elementos arquitectónicos de la época, exornándose las obras con admirables bajos relieves, trabajados primorosamente y ejecutados con tal delicadeza, que parece como si el metal adquiriera, entre las manos de aquellos artífices, excepcional ductilidad (fig. 34). Las figuras, hojas, grupos de frutos, medallones, remates de forma piramidal, terminados por elegantes pináculos de gusto diverso al empleado en la época anterior, son los principales elementos utilizados por la cerrajería y que se observan especialmente en las grandes verjas que sirven de cierre á algunas capillas de nuestras catedrales. Cuanto á las bisagras, chatones, llamadores, cerraduras, etc., convirtiéronse en otros tantos objetos que contribuían á decorar las puertas y muebles, combinados las más de las veces con el oro y la plata, cuyas aplicaciones á los muebles en forma de placas, transformábanlas en obras de arte, en cuadros esculpidos por sus preciosos bajos relieves. Los principales motivos de decoración de estas piezas consistían en grupos de sátiros ú otras caprichosas figuras, ya fantásticas en su totalidad ó compuestas de la forma humana, de cuya parte inferior arrancaban ingeniosos follajes.

De ahí que maestro tan inteligente como el francés Mathurin Jousse, á pesar de su extraordinaria destreza y habilidad, reconocíase impotente para igualar á sus predecesores, lamentando en su *Théâtre de l'art* que «los constructores de tan admirables obras no hubiesen escrito los procedimientos por ellos adoptados para ejecutar sus maravillosos trabajos, transmitiéndolos á la posteridad.» Ya hemos dicho que hasta el siglo XV no disponían los cerrajeros de otro medio auxiliar que el martillo y el yunque, comprendiéndose la suma de esfuerzos, destreza é inteligencia que precisaban para la ejecución de una obra de importancia. Especialmente las grandes verjas que sirven de cerramiento en las capillas de nuestras severas catedra-

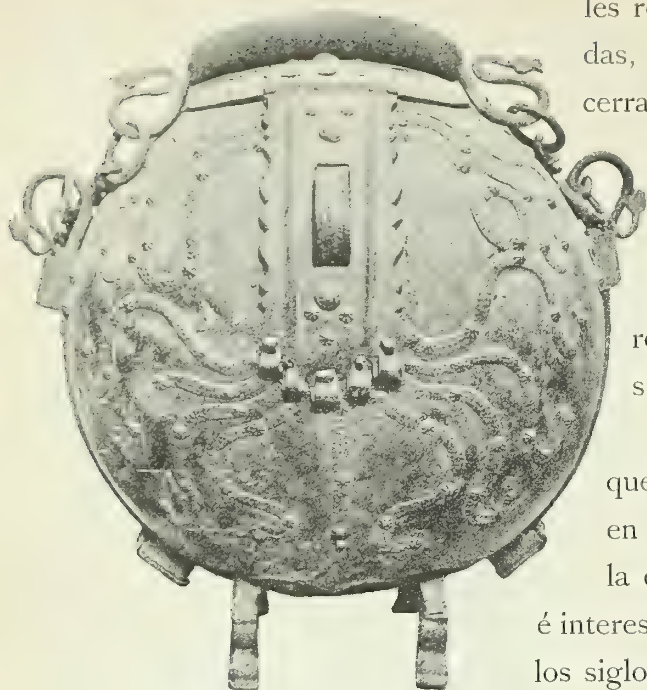


Fig. 36. – Polvorera francesa del siglo XVI (de la colección del Sr. Rusiñol)

les representan múltiples operaciones, millones de veces repetidas, con igual destreza, con el mismo resultado. Las preciosas cerraduras y caprichosos pernios, fantásticos aldabones y pestillos (fig. 35), así como esas innumerables piezas de elegante dibujo que completaban el embellecimiento de los suntuosos aparadores, credencias, arcones, etc., fijadas sobre trozos de terciopelo, que constituían el fondo de sus caladas labores, demuestran la incomparable habilidad de aquellos peritísimos forjadores.

Justo es consignar que el concurso de otras ramas del arte que contribuyeron á embellecer las obras de hierro ejecutadas en el siglo XVI, si bien variaron los conceptos industriales de la cerrajería, avaloraron sus producciones, dándoles un nuevo é interesante aspecto. Cierto es que desapareció la sencilla robustez de los siglos anteriores; pero en cambio dióse á las obras mayor delicadeza, imprimiendo en ellas el sello del refinamiento y del buen gusto, aparte de esa exquisita destreza en la ejecución de las obras, que permite admirar la ingeniosa fantasía de los artífices, ante la que desaparecía lo grosero y rudo de la materia empleada. Delicada muestra de ello son las cerraduras, llaves, cofrecillos, estuches, broches de escarcela y otros mil objetos (figs. 36 y 37) cuyas líneas y decoración revelan ya una educación artística en los constructores. No se crea, sin embargo, que los principales maestros cerrajeros del Renacimiento dedicábanse únicamente á la construcción de esas mil monadas, de esos mil variadísimos objetos creados por la moda ó el capricho, verdaderas piezas de orfebrería, puesto que si bien en todos los países producíanse, empleaban aquellos artífices su ingenio en empresas de mayores alientos. Esta multiplicidad de aplicaciones demuestra sólo, á nuestro juicio, la gran estima en que se tuvo esta industria y el grado de perfección que alcanzó, considerándosela como un arte noble, al que no desdeñaban dedicarse en sus ratos de ocio los grandes señores y aun los monarcas, Carlos IX de Francia entre ellos (1).

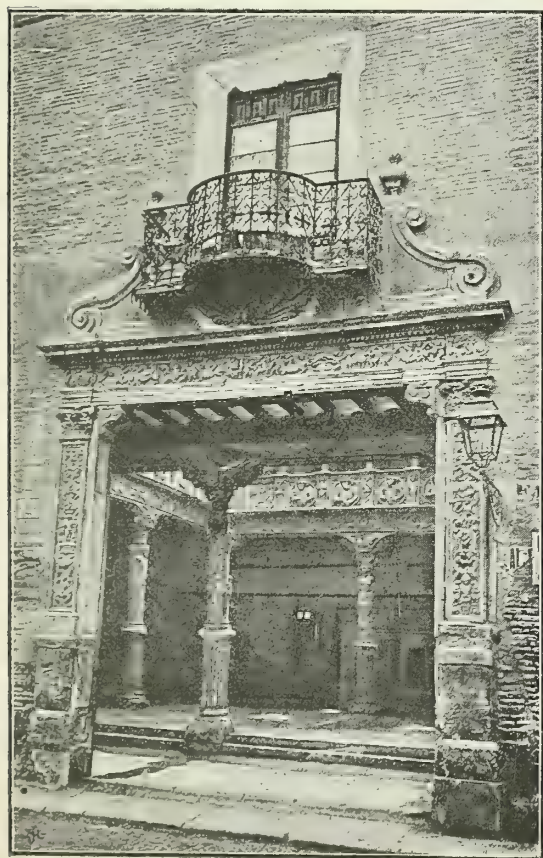


Fig. 37. – Balcón de la casa de la Infanta en Zaragoza, 1550

Sólo á título de curiosidad hacemos especial mención de un ejemplar tan raro como interesante que llama justamente la atención entre los muy valiosos que constituyen la colección Sauvageot. Trátase de una pieza ornamentada á semejanza de los cofrecillos de la misma época, delicadamente grabada y relevada, formando bellos entrelazos, hallándose dotada de un mecanismo tan ingenioso como diabólico. Conocíasela bajo la denominación de *poire d'angoisse*, pera de angustia. Su uso y aplicación era tan cruel como criminal. Afectaba la forma de una pera, que introducida en la boca de la víctima aumentaba su volumen, por efecto de la separación de las cuatro secciones de que constaba, movidas por un resorte que funcionaba por medio de una llave, obligándo al paciente á mantener la boca muy abierta, imposibilitándole de lanzar el menor grito en demanda de auxilio (2).

(1) *Les princes eux memes, du reste,* dice Brantome, *prenaient plaisir á forger.*

(2) Acerca de este instrumento de cerrajería, que pudiéramos llamar criminal, léese en la «*Histoire générale des larrons;*» *Palioly (voleur célèbre) fit*

Los muebles de hierro, ya en forma de camas, arquillas, cofrecillos, trípodes, etc., tuviéronse en grande estima durante el Renacimiento, adoptándose la estructura antigua y embelleciéndolos con los elementos y estilo de la época. La notabilísima papelera que se supone perteneció al emperador Carlos V y que se conserva en la Armería Real de Madrid (fig. 39), es un claro testimonio del adelanto y perfección que alcanzó la cerrajería. Aparte de la importancia que reviste como obra de indiscutible mérito, hállase avalorada por el recuerdo histórico que encierra. Afecta la forma rectangular, dividida en recuadros por medio de una estrecha faja, ostentando profusión de grabados. Cada uno de los recuadros conviértese en un cajón, en cuyo centro figura una roseta ricamente calada y dorada. A este grupo corresponden, como obras realmente ejemplares, la colección de cofrecillos que se conservan en el Museo de Cluny, algunos de ellos ostentando la simbólica salamandra de Francisco I, así como el que figura en el Museo Municipal de Venecia, varios marcos relevados y damasquinados para encuadrar las célebres lunas venecianas, entre ellos el que formaba parte de la colección Spitzer y que se supone perteneció á Diana de Poitiers, modelo de ejecución y de buen gusto. Interesantísimos son también los facistoles de hierro forjado, los candeleros, flameros y candelabros, así como los trípodes venecianos destinados á sustentáculos de aguamaniles, en cuya construcción elegante y caprichosa lograban los cerrajeros de la ciudad de las lagunas dar al hierro formas inconcebibles, retorciendo las barras del metal afectando espirales, cubiertos de hojas y flores y de formas tan complicadas como ingeniosas. Réstanos llamar la atención de nuestros lectores respecto de otro mueble de hierro, de gran aplicación en nuestra época, que revistió caracteres marcadamente suntuarios en el siglo XVI. Nos referimos á las camas, que fueron asimismo objeto de predilección para aquellos artífices, citando como tipo la que posee en su colección el distinguido pintor catalán D. Santiago Rusiñol, anteriormente mencionado, modelo de trabajo de forja, embellecida su testera y los remates de las columnas con grupos de follajes y flores magistralmente relevados.

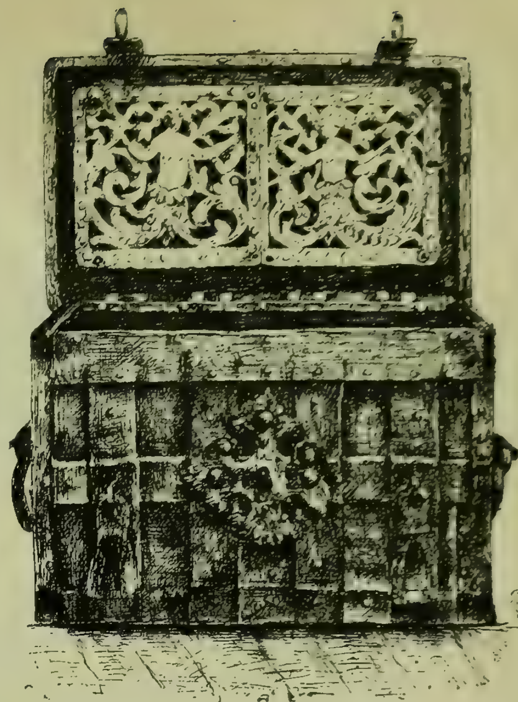


Fig. 38. – Caja de caudales, que perteneció á uno de los buques de la armada *Invencible*, siglo XVI

En las llaves y cerraduras es en donde se evidencia de modo indiscutible la pericia y exquisito gusto de los maestros cerrajeros. Algunas de éstas hállanse decoradas con primorosos relieves que se asemejan á verdaderos cuadros, cual acontece con la que formó parte de la colección Spitzer y figuró en la exposición retrospectiva celebrada en el Trocadero el año de 1889, cuyos bajos relieves representan el Juicio final; otra de la colección de M. Sauvageot, exornada con bonitas estatuas cobijadas en airosos doseletes;

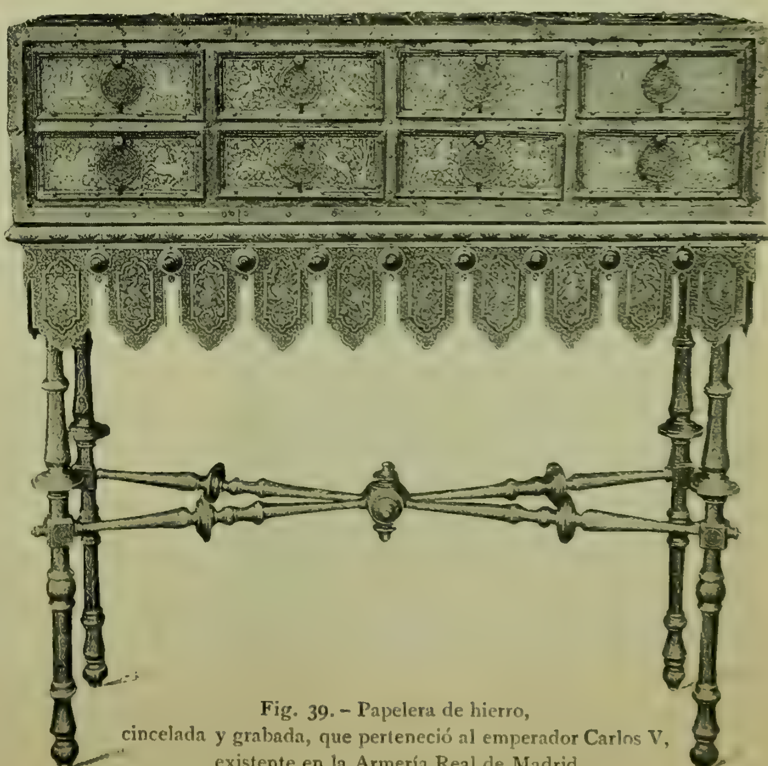


Fig. 39. – Papelera de hierro, cincelada y grabada, que perteneció al emperador Carlos V, existente en la Armería Real de Madrid

connaissance avec un serrurier qui étoit fort subtil et adroit, oú il fit faire un instrument á qui il donna le nom de poire d'angoisse, instrument diabolique tout á fait, et qui á fait de grands maux dans Paris et toute la France... Le premier qui éprouva cette maudite et abominable invention fut un gros bourgeois des environs de la place Royale, homme riche, opulent et qui avoit des grandes commodités.

las que procedentes del legado del barón de Mazis existen en el Museo de Cluny; la interesante caja de caudales de uno de los buques de la armada *Invencible*, que se conserva en Londres (fig. 38), en el fondo de cuya tapa represétanse dos sirenas, combinadas con bonitos elementos de decoración, y por último, entre las muchas obras de esta clase que existen en España, las notables cerraduras del Monasterio de San Lorenzo del Escorial, cuya sobriedad de adornos y severidad de líneas están en completa armonía con el carácter del monumento. «Las cerraduras – dice M. Labarte – construíanse con tal grado de perfección y sus labores eran tan delicadas y acabadas, que se consideraban como objetos de arte, cuyos posesores trasladábanlas á los lugares donde fijaban su residencia, cual podían efectuarlo con los muebles de alto precio. De ahí que las llaves sean no menos importantes, pues que guardan relación con las cerraduras y su decoración se armoniza con la de aquéllas. Variadísimas son sus formas. Las guardas, provistas de gran número de dientes, ostentan prolija labor, que se observa en la caña de algunas, redonda ó estriada, para terminar en un motivo caprichoso, sin que en ellas se observe la menor soldadura, ya que toda la construcción ejecutábase únicamente con el auxilio de la lima y el buril. Las llaves italianas de este siglo distínguense por su riqueza decorativa, cuyos motivos son los distintivos del Renacimiento. Recordamos á este propósito un bellísimo ejemplar existente en la colección del barón A. de Rothschild, que ostenta dos quimeras sosteniendo el escudo de armas de los Strozzi, por el que abonó el opulento coleccionista la crecida suma de 35.000 francos. Complemento de las llaves y cerraduras son las boquillas ó escudetes que se aplicaban á las arquetas y arcones y cuya decoración ajustábase también al gusto y estilo de la época, ya ostentando las águilas austriacas, bichas, quimeras, sirenas y cuantos motivos distinguen el estilo imperante. No menor interés ofrecen los pestillos y cerrojos, de los cuales tan bellos tipos consérvanse en nuestras catedrales, mereciendo citarse por su significación el cerrojo de la puerta llamada del Pretorio de la casa de Pilatos de Sevilla, que, aunque construído en el siglo XVI, es un bello ejemplar, por su forma y estilo, de la cerrajería morisca (fig. 40).

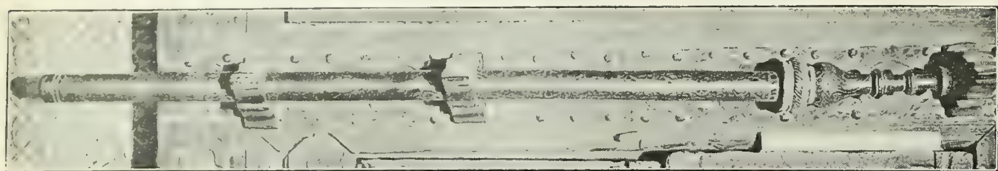


Fig. 40. – Cerrojo de la puerta llamada del Pretorio en la casa de Pilatos de Sevilla, siglo XVI

Toledo, Salamanca, Palencia, Madrid y otras ciudades españolas guardan en las puertas de sus templos y casas señoriales preciosos clavos ó chatones, bullonados, calados, con roeles, claveras estriadas de una ó varias piezas (figs. 41 y 43), obra alguno de ellos de maestros tan distinguidos como lo fué Cristóbal de Andino. En las valiosas colecciones de D. Nicolás Duque, de Segovia, y de D. Santiago Rusiñol, de Barcelona, existen numerosos ejemplares, suficientes para dar idea exacta de la inagotable fantasía de los cerrajeros españoles y de los elementos por ellos utilizados para la construcción de estas piezas.

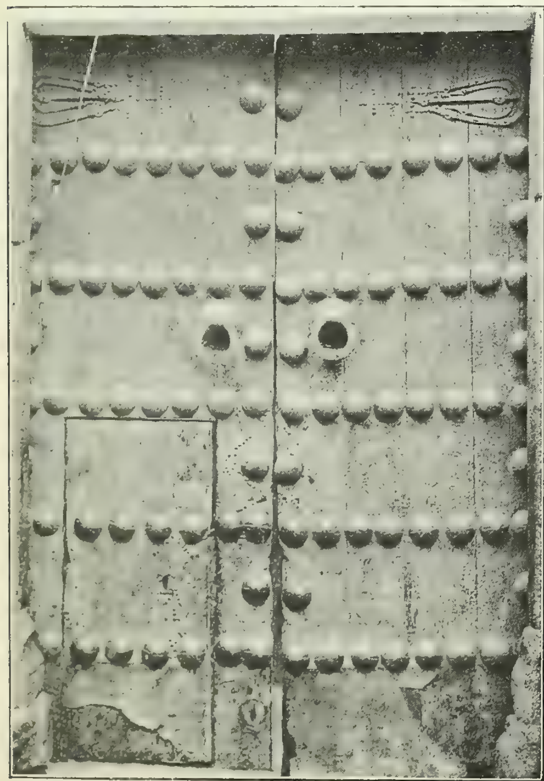


Fig. 41.-Chatones de la puerta del convento de San Antonio en Toledo, siglo XVI

Las enseñas ó muestras industriales dieron también pretexto en este siglo á los cerrajeros para manifestar su ingenio, ya en la perfección de la obra ó en la representación simbólica de la industria anunciada. Francia y Alemania son los países en donde tuvieron mayor aplicación, si bien en todos utilizóse el medio de señalar de modo visible determinados edificios, puesto que no se había adoptado todavía el sistema de su numeración. En algunas casas señoriales, además de los emble-

mas heráldicos combinados arquitectónicamente en sus portadas, ostentaban en la parte central del barandaje escudos ó cifras de hierro forjado ó relevado, figurando encima de la puerta de los establecimientos, y siempre en saledizo, su muestra ó enseña, consistente en una gran llave para las cerrajerías, un león sujetando una caja para los constructores de las que servían para guardar caudales, un colosal racimo con varios pámpanos indicaba las tabernas, y figuras de animales, santos ú otras alegóricas representaciones servían para anunciar las hosterías y varias industrias. También mostraron los artífices herreros su habilidad en las graciosas veletas que supieron ejecutar y que aún ostentan gallardamente algunos edificios en sus elevadas agujas (fig. 42).

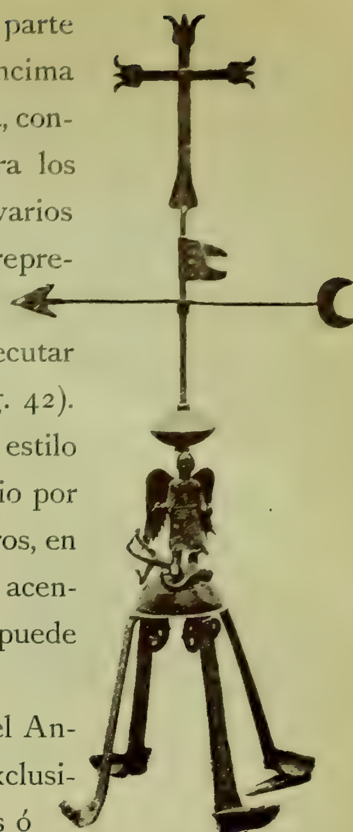


Fig. 42. – Veleta del siglo XVI, (de la colección del señor Rusiñol)

Los llamadores ó aldabones afectan, como es consiguiente, distinto carácter y estilo que los del período anterior, sin que por esto dejen de ser muy dignos de estudio por no ser de inferior mérito (figs. 44 á 46). Sus temas decorativos consisten en sátiros, entrelazos, monogramas, animales fantásticos, bichas y sirenas de delicadas formas, acentuándose de tal manera esta clase de representaciones á fines del siglo XVI, que puede decirse que el Olimpo pagano desterró por completo al Paraíso cristiano.

Italia, cuna del nuevo estilo y de dos colosos del arte, que se llamaron Miguel Angel y Cellini, produjo piezas notables de cerrajería, algunas de ellas propias y exclusivas, como lo son los grandes faroles destinados á iluminar los amplios corredores ó galerías y las escaleras de los palacios de los magnates, así como los faros de la costa y las galeras, y las puntas ó remates de las góndolas. Las mansiones señoriales de Venecia conservan todavía ejemplares de esos gigantescos y majestuosos faroles, exornados con follajes, banderolas, figuras delicadamente cinceladas, completando su decoración sus dorados frisos. Entre los muchos que pudiéramos citar, mencionaremos el construído por Garzoni al finalizar el siglo XVI, para el Gran Maestre de Malta, y el aún existente en el Palacio Strozzi de Florencia, construído por el célebre cerrajero florentino Nicolo Graoso Caparra, que se asemeja á un pequeño pabellón de carácter arquitectónico, adornado con cornisas, columnas, capiteles y un estrecho remate formado por agudas puntas.

También las góndolas recibieron de la cerrajería la parte más bella de su decoración. El herraje de esta clase de embarcaciones, muy sencillo al principio, fué complicándose y apurándose su embellecimiento, en igual medida que se acrecentaba el buen gusto, la habilidad de los cerrajeros y el lujo y ostentación de la república veneciana. A fines de esta centuria y con motivo de las fiestas celebradas por la reina del Adriático, no sólo exornáronse las góndolas que en ellas tomaron parte con preciosas esculturas y dorados, sino que también colocáronse en la proa y en la popa preciosos herrajes á modo de espolones, representando pájaros, dragones y animales fantásticos. En tal forma hallábase decorada la góndola que condujo al embajador de Francia en su visita oficial al Dux en 1582, así como las demás que le sirvieron de escolta. «Los hierros – decía el diplomático francés á su gobierno – representaban un dragón el de la proa y un delicado ramaje el de la popa, siendo ambos resultado del trabajo ejecutado por una habilísima mano que sabe obtener del hierro cuanto es posible alcanzar.» A una góndola de esta clase pertenece sin duda el elegante herraje recurvado existente en el Museo Municipal de Venecia, cuyo trabajo de forja está ejecutado con admirable delicadeza y precisión. Está exornado con amorcillos,



Fig. 43. – Chatones de la puerta de una casa de la familia Alegre en Toledo, siglo XVI


Fig. 44. – Aldabón castellano del siglo XVI (de la colección del Sr. Rusiñol)

monstruos marinos y coronas heráldicas labrados primorosamente (fig. 47).

Bello es el cuadro que en esta centuria ofrece la cerrajería en los distintos países, pues en todos produjo obras que revelan su prosperidad y progreso. Las maestros flamencos distinguiéronse por sus preciosas arañas; Alemania puede citar el nombre de Thomas Rucker, que tuvo alientos para construir el famoso trono adornado con gran profusión de estatuas, que la ciudad de Augsburgo ofreció en 1577 al emperador Rodolfo II, hoy mutilado y maltrecho, puesto que algunas de las figuras que lo decoraban formaron parte últimamente de la colección Spitzer; Francia registra en sus anales los nombres de maestros tan distinguidos como Guillaume de Moussay, cerrajero de Francisco I; Mathurin Jousse, el autor del *Theatre de l'art;* Jacques Audrouet (a) Du Cercau, al que se deben, y también á sus discípulos, esas bellísimas piezas que han de considerarse como producto de la orfebrería de hierro y á Antoine Jacquart, de Poitiers, no menos notable que los anteriores.

Los cerrajeros franceses, que en las pasadas centurias veíanse obligados, al igual de los maestros de los demás países, á producir bajo el doble aspecto artístico y de la conveniencia de la seguridad por la ausencia de garantías, nota característica de los tiempos medios, gozaron, al iniciarse el Renacimiento, de los beneficios que reportó á aquellas sociedades la completa transformación de las costumbres, de la organización de los Estados y de la evolución artística, haciéndose más sensible el cambio por efecto del progreso realizado asimismo por las demás industrias, las cuales procuraron, como es consiguiente, medios y ocasiones para que los cerrajeros pusieran mayor empeño en sostener la primacía de la industria, perfeccionando los procedimientos á fin de ajustar sus obras á las condiciones de las demás artes. Quizás los nuevos ideales, conceptos y procedimientos influyeron para determinar una nueva fase en la cerrajería; pero si á tales causas se debió la transformación, hay que confesar que no perdió aquélla su importancia; pues las obras revistieron, como antes, sus magistrales cualidades de ejecución. Lo único que aconteció fué el cambio de caracteres, ya que necesariamente habían de ser otros los que informaran al entrar la industria en nuevas vías y seguir distintos derroteros.


Fig. 45. – Aldabón castellano del siglo XVI (de la colección de D. Santiago Rusiñol)

La carpintería, que anteriormente había sido en cierto modo feudataria de la cerrajería, pues sus producciones servían sólo de medio, de fondo en donde fijar los herrajes, convirtióse en compañera de ésta, y aunque las obras de hierro aplicábanse también á las de madera, no destacaban única y exclusivamente, pues sólo servían para completar, para armonizar el conjunto. De ahí que los cerrajeros trataran de simplificar y que sus producciones no fuesen tan pesadas, ni opusieran como antaño grandes masas, cuyas labores no siempre podían ocultar la rudeza del metal. Operóse, pues, un cambio radical y completo, poniendo los artífices particular empeño en acentuar la delicadeza y la elegancia de las obras que ejecutaban. Muestra de ello nos ofrece Francia en los numerosos trabajos que por encargo del cardenal de Amboise ejecutaron en Gaillon los maestros Jean Piesseval, Pierre Lejeune, Gilles du Mesnil y Michel Le Cerf, y los no menos notables que por mandato de Francisco I llevó á cabo en los castillos de Fontainebleau y Villers-Cotterets el habilísimo Antoine Morisseau.

El cambio de costumbres, de ideales y de organización política no influyó

de tal manera para que se desterrasen antiguas precauciones, y el temor, la desconfianza y el deseo de afianzar la seguridad personal en el hogar, continuaron enseñoreándose del ánimo de los magnates y ciudadanos, quienes acudieron, al igual de sus antecesores, á la cerrajería para lograr su tranquilidad. Ejemplo de esta preocupación nos lo ofrece Enrique II, que tan galante como celoso, hizo colocar puertas de hierro en la chimenea de la cámara de Diana de Poitiers, fuertes cerrojos en las habitaciones ocupadas por la reina, en los de Margarita de Francia y hasta en las puertas que daban acceso á las dependencias de servicio y escaleras secretas. Asimismo dispuso que se colocaran fuertes rejas de hierro en todas las chimeneas, y cambió á los pocos días del fallecimiento de su padre las guardas de las cerraduras, de manera que todas pudieran ser abiertas con la misma llave que siempre llevaba consigo (1). No se construían, pues, aquellas maravillosas rejas, ornato de los templos y complemento suntuoso de las severas construcciones religiosas del período gótico, ni las fuertes rejas destinadas á proteger las ventanas, provistas de barbadas puntas; pero utilizábase la reja de hierro, sencilla y robusta, para desempeñar su principal y obligado oficio.



Fig. 46.-Aldabón castellano del siglo XVI (de la colección del Sr. Rusiñol)

Las obras ejecutadas durante este período no ofrecen ciertamente los caracteres de grandeza y varonil esfuerzo que distinguen á las del precedente; pero en cambio presentan cierta delicadeza, finura y primorosa ejecución, propia de las creaciones del Renacimiento. Aquellas piezas monumentales labradas con tan extraordinario esfuerzo en las anteriores centurias, sometidas á la acción de la fragua y del yunque millares de veces, y cuya labor precisa y acabada sorprende y maravilla, sustituyéronse por otras de menores dimensiones con notables relevados, grabados y cincelados, cuyas líneas y motivos de extraordinaria elegancia revelan ya un gusto depurado, propio de un estilo engendrado por los nuevos ideales artísticos y por la transformación política de los pueblos que emprendían nuevos y deseados derroteros. Los productos de la cerrajería perdieron sus caracteres de dureza, hasta el punto de que su aspecto, en vez de despertar el concepto de la violencia, de la acción y de la fuerza, indica la perfección, la elegancia y delicadeza de las obras de orfebrería. Para convencerse del alcance de tal transformación, basta sólo comparar las obras ejecutadas en los siglos XV y XVI. Los castillos de Fontainebleau, Ecouen y Anet contienen excelentes ejemplares de la cerrajería de este período, ejecutados por artífices como Antoine Morisseau, Guillaume Herard, Mathurin Bon, Gilbert Drouys, Adam Bontemps, Michel Suron, Jean Duchesne y Jacques Martín, de Lyón, á quienes el arte de trabajar el hierro en la vecina nación debe una de sus más brillantes y gloriosas fases.

Los nuevos elementos de que podían disponer los cerrajeros y los modernos conceptos artísticos fueron causa para que se operase una transformación completa, ya en la parte técnica ó de procedimiento, ya en la de embellecimiento ó de ornamentación, puesto que la cerrajería no podía constituir una excepción entre las demás industrias que debieron variar radicalmente los motivos ornamentales hasta entonces empleados para la decoración de sus producciones. Los modelos únicos de la antigüedad suministraron á los cerrajeros elementos decorativos, un tanto remozados por la fantasía, pero adoptados con tanto entusiasmo, que esta que pudiéramos llamar restitución ó evocación artística de otras épocas, tuvo tan fervorosos prosélitos que se perpetuó hasta la siguiente centuria, en la que hubo inteligentes y apasionados imitadores, á juzgar por las colecciones de dibujos que legaron P. Clary en 1614, Lyonnois en 1620, Pasquier de Focamber-



Fig. 47. – Espolón de góndola veneciana, siglo XVI

(1) *Avec la clef que le roi porte et qui passe par toutes* – dice la nota explicativa correspondiente á una partida que figura en *Les comptes des Batiments.*



REJA DE LA CAPILLA DE LOS REYES CATÓLICOS DE LA CATEDRAL DE GRANADA

LABRADA POR EL MAESTRO BARTOLOMÉ EN 1520 (DE FOTOGRAFÍA)

en las producciones todas del primer período que constituye la nueva fase artística del Renacimiento español. Obsérvanse los empeños de aquellos artistas luchando entre la timidez y el vago deseo de la novedad, comenzar indecisos mil caprichosas combinaciones de las formas tradicionales con las nuevas labores, uniendo y combinando los doseletes y cresterías con los festones, ángeles y trofeos, de manera que parece como si se desgajaran los elementos del arte gótico para enriquecer los del naciente estilo plateresco. Formado y cultivado por artistas españoles durante el reinado del emperador Carlos V, perpetuóse hasta dentro del reinado de su hijo Felipe II, al que se deben quizás los más bellos edificios, que compiten por la gracia, originalidad y exquisito gusto con los proyectados en sus respectivos países por Bramante, el Rosso, Delorme, Bullant, etc. Iniciado por el célebre maestro Enrique Egas, Pedro de Ibarra y sus discípulos, á quienes tan espléndidas creaciones debe el arte español, presto contó con una falange de inteligentes é inspirados intérpretes que compitieron á porfía y dentro de su respectiva esfera de acción en engalanar el nuevo estilo con elegantes líneas y proporciones. Cristóbal de Andino, Juan de Badajoz, Machuca, Covarrubias, Siloe y Borgoña forman la vanguardia, la primera línea de ese ejército de artistas cuya misión quedaba circunscrita á la propagación de los novísimos ideales, constituyendo los primeros fulgores que al germinar en el cerebro de Miguel Angel iluminaron intensamente el mundo del arte.

La segunda fase puede considerarse como reflejo fiel del estado político y social de nuestra nación, como trasunto del grave y austero misticismo que caracteriza el espíritu y el gobierno del monarca que regía los destinos de España. A él se debe, tal vez, el primer empeño de buscar en las producciones del arte un símbolo de su carácter, de su modo de ser, sustituyendo á los órdenes acumulados y sobrepuestos del Renacimiento un orden único y grandioso, el *greco-romano*, que iniciado severo y desnudo en las primeras construcciones, manifiéstase en su completo desarrollo en el Escorial, cuna y futura escuela de esclarecidos artistas.

De ambos estilos, plateresco y greco-romano, participan como es consiguiente las obras de cerrajería correspondientes á los dos períodos que abraza este siglo, distinguiéndose muy particularmente las producciones de los maestros *rejeros*, tan interesantes cual lo fueron las del siglo anterior, aunque sea distinto su carácter y otras las formas de su decoración. Ya hemos dicho que á los trabajos de forja y martillo empleados en las anteriores centurias juntáronse el relevado y aun el cincelado, y que los bustos, flameros, medallones, bichas, cariátides, estatuas y aun grandes composiciones con muchas figuras, por lo general en relieve, constituían los elementos decorativos de esta clase de obras, combinados asimismo con grecas, flores y hojas, avalorado todo por el oro, la plata y los colores, de manera que con los espléndidos coronamientos con que terminaban producían un efecto tan agradable como suntuoso y de carácter esencialmente artístico. Toledo, así como Sevilla, Burgos, Granada, Santiago, Murcia, etc., guardan en sus catedrales un número de obras de género que revisten excepcional interés, así por su importancia como por el mérito de los artífices que las construyeron. Las verjas del presbiterio y del coro de la referida catedral primada deben citarse como notables ejemplares de esta época. La primera fué obra del famoso maestro Francisco de Villalpando, émulo de los Borgoña y Berruguete, quien invirtió diez años en su construcción, dando feliz remate á tan soberbio trabajo en 1548 (1). Asiéntase la verja, cuyo coste ascendió á la importante suma de 115.150 pesetas (2), sobre un robusto zócalo de mármol con aplicaciones de bronce, que limita por completo el presbiterio, á excepción del espacio destinado al ingreso. Consta la verja de dos elegantes cuerpos, de estilo perfectamente plateresco, cubiertos sus frisos y los netos de las bellas columnas que dividen los espacios del primer cuerpo de delicadas labores y motivos en bajo relieve, sirviéndole de coronamiento gran número de candelabros, flameros, bustos y escudos heráldi-

(1) «Diez años, dice Méndez Silva, asistieron en su labor oficiales sin cuento, y á haberse forjado de líquida plata las suntuosas y magníficas rejas, no hubieran sido de mayores gastos.»

(2) Hay que advertir que los oficiales ganaban 63 céntimos de jornal.

cos, sobre los que se levanta, destacándose en el centro, un crucifijo de grandes dimensiones. Algunas leyendas, hábilmente combinadas con los elementos que decoran la verja, revélannos que ésta fué labrada durante el pontificado de Paulo III, rigiendo los destinos de España el emperador Carlos V y gobernando la archidiócesis el cardenal D. Juan Martínez Siliceo (1). Réstanos agregar que la verja estuvo plateada y dorada, quedando todavía de ello evidentes señales. De igual estilo y construcción es la que cierra el coro, y estuvo también dorada y plateada, privándose á ambas de tan vistoso y rico ornato al iniciarse la guerra de la Independencia. Construyóla Domingo Céspedes, auxiliado por Fernando Bravo, dando término á su trabajo á la vez que Villalpando la del presbiterio, ó sea en el año de 1548: su coste ascendió á 216.226 reales 24 maravedises vellón.

La nunca bastante encomiada catedral burgalesa guarda también preciadas producciones de los maestros *rejeros*, sobresaliendo de entre ellas la que cierra el ingreso de la *Capilla de la Purificación*, más comúnmente conocida por la del *Condestable*, la más bella y grandiosa de cuantas encierra la suntuosa fundación de San Fernando y aquella en que á más altura resplandece la originalidad y sentimiento artístico de Simón de Colonia, á quien se encomendó su traza y ejecución. Es de tan notoria importancia la suntuosa reja á que nos referimos, obra del célebre Cristóbal de Andino, que ya en el mismo siglo XVI decía de ella Sagredo que *tiene conocida ventaja á las mejores del Reyno*. Formada de dos cuerpos, descansa el inferior, en el que se destacan cuatro laboreadas pilastras, sobre un zócalo de piedra de Hontoria, presentándose bellamente abalaustradas las barras que llenan los entrepaños y se ajustan en el cornisamento del segundo cuerpo, que las limita. Igual número de columnas asiéntanse sobre las pilastras, resaltando entre ellas grandes medallones en los cuales figura en relieve la imagen de Cristo, la de su augusta Madre y las leyendas *Ego sum lux vera* y *Ecce ancilla Domini*. Sirven de remate á tan bella obra el blasón del Condestable, sostenido por dos figuras arrodilladas, y encima, ó sea en el cuerpo superior, el busto del Padre Eterno en un lado y en el opuesto la inscripción *Ego sum Alpha et Ω*. En el cornisamento del segundo cuerpo léese, en la forma *Ab Andino*, el nombre del famoso maestro, que á la vez fué notabilísimo arquitecto, escultor y rejero, *gloria de Burgos* (2), y en el lado opuesto la fecha en que dió término á la obra, ó sea A. D. M.D.XXIII.

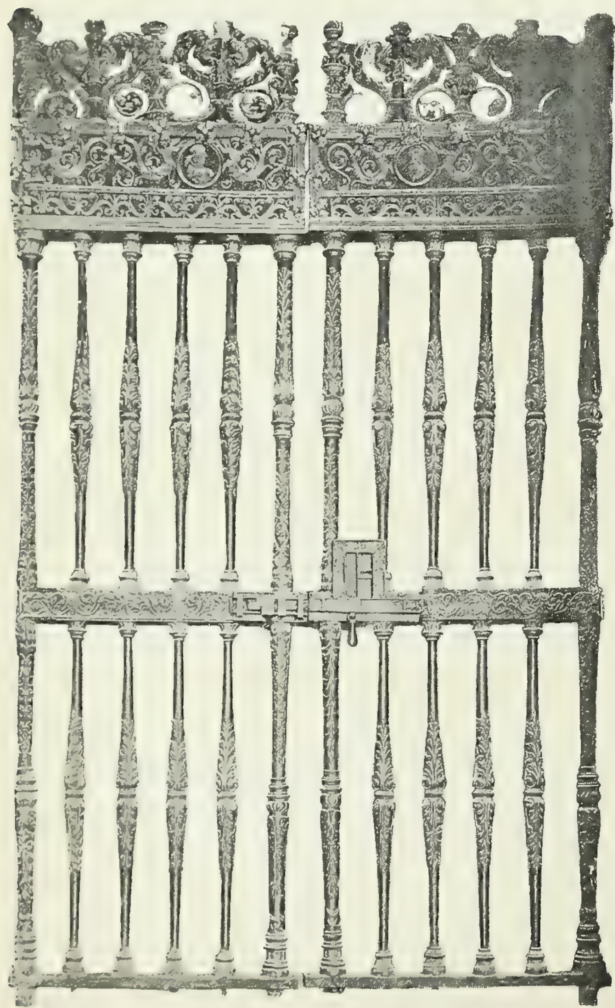


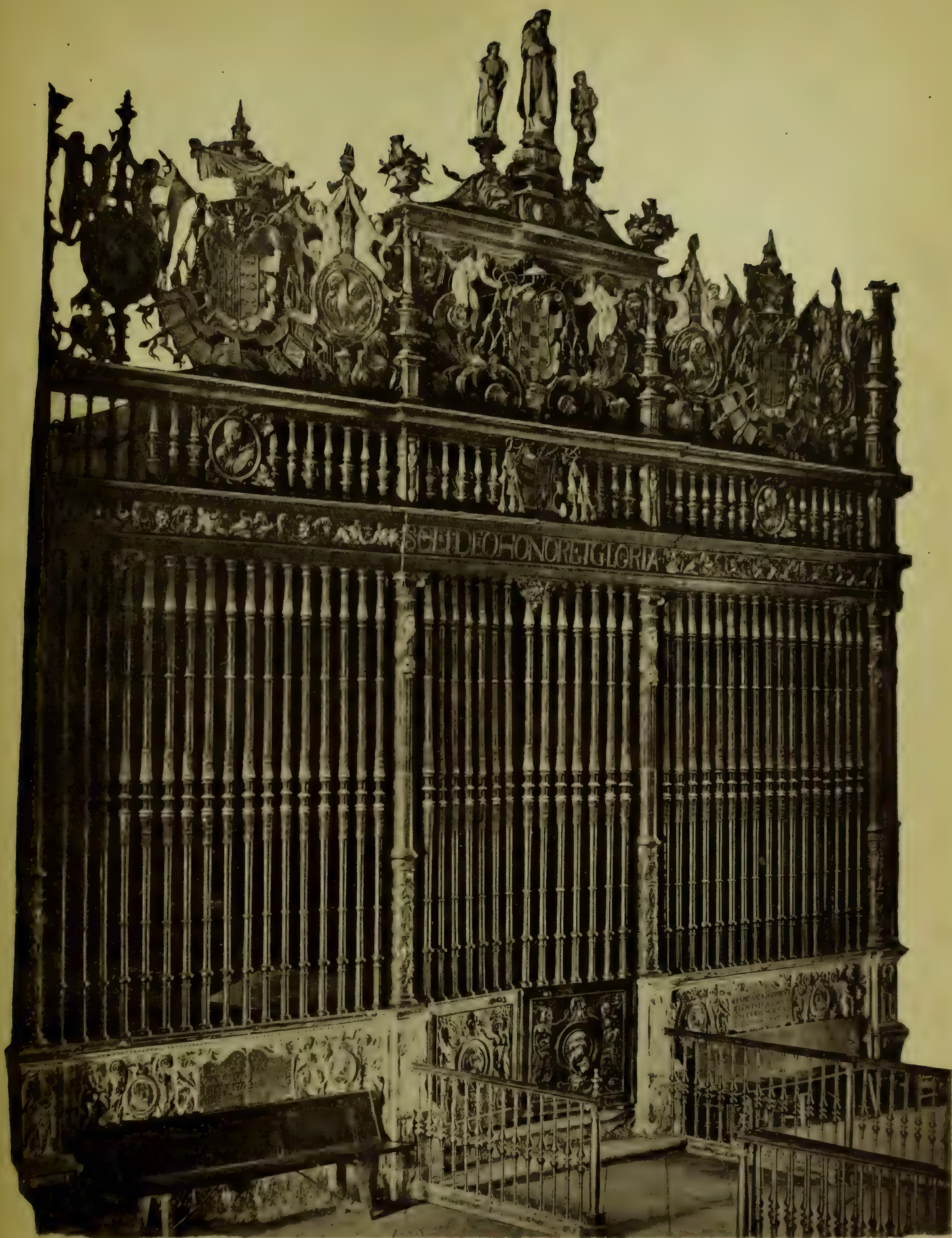
Fig. 48. – Verja de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca, siglo XVI

Del maestro Hilario y no de Andino, contra lo supuesto erróneamente por algunos, según consta en los documentos del archivo catedral, es la rica y suntuosa balaustrada ó antepecho de la escalera en la puerta alta de la basílica ejecutada por Siloe, en cuya obra de rejería brillan todos los primores del estilo de la época. Medallones con bustos relevados y animales fantásticos, con rostro y cuerpo humanos, pero cuyas extremidades se desarrollan y desenvuelven de manera que se unen y enroscan, constituyen los asuntos decorativos que embellecen el antepecho, produciendo el mejor efecto.

---

(1) Léese la fecha dentro de un tarjetón en el piso superior, así como la siguiente leyenda: *Adorate Dominum in atrio sancto ejus. Kalendas aprilis* 1548: y en el interior, *Plus ultra*.

(2) En su sepulcro léese: *egregius artifex et in architectura omnium sui saeculi facile princeps*.



VERJA DEL CORO DE LA CATEDRAL DE PALENCIA

LABRADA POR CRISTÓBAL DE ANDINO Y RODRÍGUEZ, SIGLO XVI (DE FOTOGRAFÍA)

Airosa y sencilla, coronada con los escudos de los fundadores y adornada con las simbólicas conchas, es la bonita reja que en 1560 fabricó para la capilla del Hospital Real de Santiago el famoso herrero compostelano Guillén, superándola las dos verdaderamente espléndidas, pintadas y doradas, exornadas con figuras, follajes, columnas y demás motivos del gusto plateresco, que construyó á su vez el maestro Juan Bautista Celma ó Zelma. Envanécense también por las primorosas obras de este género Alcalá de Henares, que debe á Juan Francés la artificiosa reja de su Colegiata, así como Toledo la que cierra la interesante capilla mozárabe de su catedral, por la que se satisfizo á aquel excelente artífice en 1524 por solo su trabajo la cantidad de 638 reales 18 maravedises vellón; Cuenca atesora en su antigua catedral otras dos obras debidas á Hernando de las Arenas, exornadas con delicados frisos de ángeles enlazados con guirnaldas y terminando en primorosa crestería; así como la de la capilla de los Albornoces ó *de Caballeros*, construída por el llamado Lemosín, en cuyo friso se lee *Sacellum militum* y *ophus thesaurarii;* de Muñoz, Yepes, Esteban, Idrobo y Salamanca es la suntuosa reja de la catedral de Sevilla (1); de Nicolás de Vergara es la que sembrada de follajes y mascaroncillos rodea el sepulcro del gran cardenal Jiménez de Cisneros, en Alcalá; de Antón de Viveros es obra la reja del coro de la catedral de Murcia, de retorcidas barras y gallardas cresterías flamígeras ricamente doradas; á Cristóbal de Andino, ya citado, y á Rodríguez debe Palencia (véase la lámina fototípica) la reja del coro de su catedral, cuyo complicado y gentil remate es una obra maestra de cerrajería, así como la bellísima de hierro relevado que sirve de cerramiento á una de sus capillas, inspirada en el más puro estilo de la época; la que perteneció á San Juan de los Reyes de Toledo, trasladada al oratorio del palacio de Vista Alegre; la de la biblioteca salmantina (fig. 48), y otras que pudiéramos citar, entre ellas la que reproduce la figura 49, pueden considerarse como las principales producciones de los maestros rejeros españoles del siglo XVI. Réstanos mencionar la monumental reja de la Capilla Real de Granada, fabricada por el maestro Bartolomé en 1520 (véase la lámina fototípica), coronada sobre la crestería por un crucifijo y las imágenes de la Virgen y San Juan á sus lados, por


Fig. 49. – Reja de hierro forjado y relevado, siglo XVI

(1) Acerca de esta notabilísima obra de cerrajería dice el erudito arqueólogo sevillano D. José Gestoso y Pérez, en su notable *Guía Artística de Sevilla:* «Fijándonos en las magníficas (rejas) que cierran la capilla Mayor, empezaremos por la central, que es de marcado estilo del Renacimiento, y consta de tres cuerpos de balaustres bellísimamente fundidos, divididos en sentido vertical por seis robustas columnas que para mayor fortaleza tienen en su interior gruesas espigas. Una ancha zona con primorosas molduras y calados adornos de fantasías platerescas divide el cuerpo inferior del superior, conteniendo en el medio un círculo, la cabeza radiada del Señor con la leyenda *I. H. S. XPS. Salvatoris mundi.* En el friso, circundados de coronas laureadas, se ven Santos, Profetas, en medio de elegantísimos ornatos. Sobre la cornisa aparecen flameros, tallos y estatuillas, y en el centro el Enterramiento de Cristo. Las laterales, aunque más sencillas, son del mismo carácter y nada desmerecen de la principal. Hállanse doradas en su totalidad y ofrecen un aspecto de singular riqueza, habiendo sido sus artífices Sancho Muñoz, Juan Yepes, el maestro Esteban y Diego de Idrobo, que las terminó en 1523, recibiendo la gratificación de 200 ducados.

»Trazó y empezó la del medio Fr. Francisco de Salamanca, religioso lego de Santo Domingo en 1518, como consta de auto capitular de 9 de septiembre del mismo año, acordándose por él «hacer una cámara en San Miguel, entrando á mano izquierda, para que se hiciesen las rejas del presbiterio» Volvióse á Castilla el citado artífice, y como tardase en venir, dispuso el Cabildo que fuesen á buscarle á León, de donde regresó á esta ciudad en 1523. Un año más tarde siguió trabajando en la reja, ayudado de un compatricio llamado Fr. Juan y de su discípulo Antonio de Palencia. «Por haberse ocupado en hacer la reja de la capilla de la Antigua – dice Ceán Bermudez – y en otras obras que le había encargado el Cabildo, no acabó ésta hasta el de 1553, en que se partió para su convento.»

ser la que descuella entre todas, así por su riqueza como por la maestría que revela su composición y la elegancia de sus formas, rivalizando con las de Toledo. De inferior valía, pero también notabilísima, es la que hay en el altar mayor de la catedral de Pamplona, obra admirable del maestro Guillermo Ervenat, cuyo nombre ostenta, en caracteres monacales, dentro de su calado friso. De barrotes alternados lisos y retorcidos, robustecidos por medio de pilares con labores en relieve, con esbeltas agujas de gran elevación, con elegantes cenefas y graciosos arquitos conopiales, forma un conjunto en que la riqueza de las líneas en nada perjudica la vista del presbiterio, siendo un verdadero encaje el coronamiento, hasta el extremo de que el hierro forjado, batido y relevado asimila la delicadeza de las fibras vegetales.

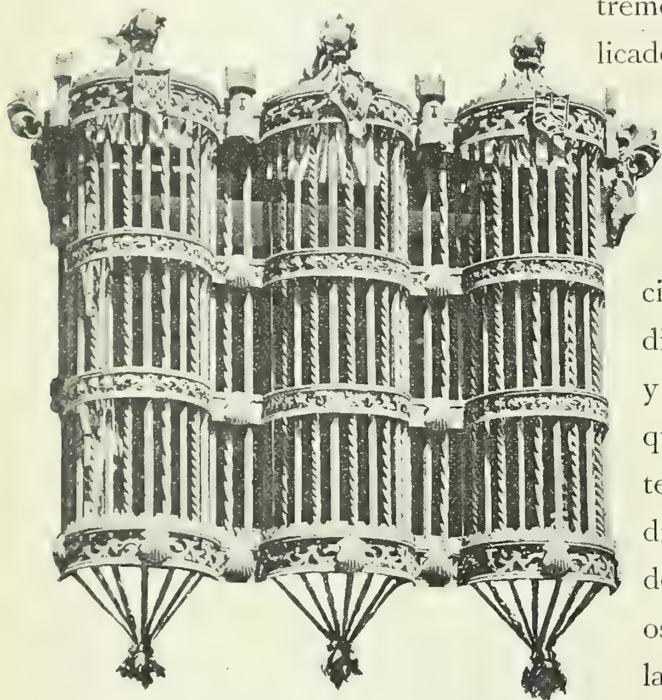


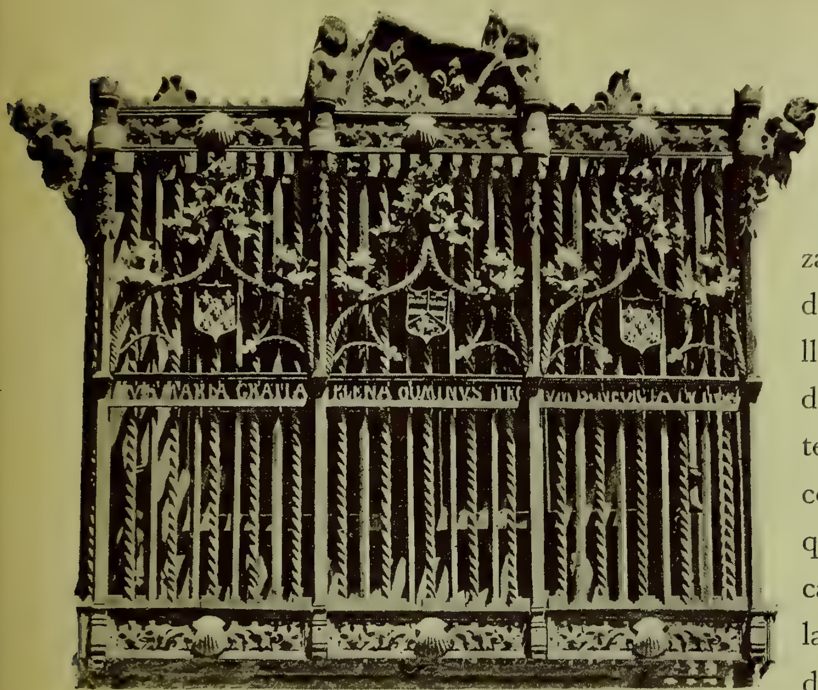
Fig. 50. – Reja de la casa llamada de las Conchas en Salamanca, siglo XVI

Una circunstancia, respecto de sus dimensiones, hay que observar en las verjas españolas. Las que figuran en las iglesias del Norte y centro de la península son de menor altura que las de las provincias meridionales, especialmente en las andaluzas, que cuentan con un cuerpo más, distinguiéndose también los coronamientos por su elegancia y bellas proporciones. Nada existe, sin embargo, que explique satisfactoriamente estas diferencias; únicamente pueden tener su origen en la diversidad de caracteres, en los rasgos distintivos de cada región, que se traducen de modo evidente en la elegancia de las líneas y la esbeltez de las obras, ostentando mayor refinamiento, más arte, según haya sido la cultura de la región en que se produjeron.

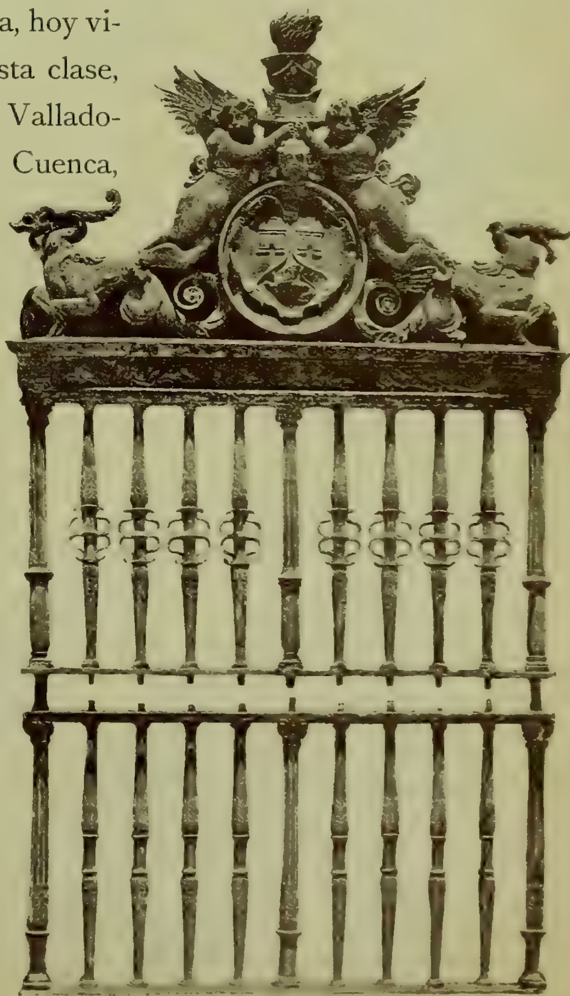
No menor atención despiertan los antepechos ó barandillas, verjas de inferiores proporciones, destinadas unas á cerramientos de capillas ó bien como vallas protectoras de enterramientos tan suntuosos como lo es el del cardenal Cisneros en Alcalá de Henares, que ya hemos descrito, y la no menos valiosa que limita el sepulcro del arzobispo Anaya en la capilla fundada por aquel prelado en el claustro de la catedral vieja de Salamanca, bellísima obra plateresca, exornada con gran riqueza de labores que indican desde luego la influencia del Renacimiento. El Santuario de Nuestra Señora de la Cinta, inmediato á Huelva, guarda una preciosa barandilla, verdadero tipo en su género, tan sencilla como elegante, formada en su frente por seis delgados balaustres que determinan tres secciones, disposición que se reproduce en sus lados. Enlázanse con ellos dos tallos, graciosamente unidos y decorados por anchas y rizadas hojas relevadas y algunos vástagos que rematan en bonitas estrellas, á excepción de la zona central, en la que se desarrolla una espiga cuadrangular con una flor en su parte inferior, terminando en una corona imperial, que sustentan y unen á la espiga dos varillas oblicuas á modo de Y griega coronada.

Cuanto á las rejas destinadas á proteger y decorar las ventanas de las mansiones de los magnates y aun de las modestas viviendas de los burgueses y menestrales, determinan, al igual de las verjas y de todas las producciones artístico-industriales de la época, idénticos conceptos, iguales caracteres y análogos elementos en su decoración. Esto no obstante y á pesar de existir en nuestras antiguas ciudades tan numerosos como interesantes ejemplares, desempeñando el mismo oficio á que obedeció su construcción, censurable sería si dejáramos de recordar, en medio de la abundancia de obras de esta clase, los dos bellísimos tipos gótico-platerescos que imprimen carácter á la caprichosa fachada de la famosa casa llamada de las Conchas en Salamanca (figs. 50 y 51), suntuosa vivienda señorial de la familia de los Maldonados, uno de cuyos individuos, D. Pedro Maldonado Pimentel, figura entre los desgraciados adalides de las Comunidades que pagaron en el cadalso su amor por las libertades de Castilla. En contraposición á las anterio-

res, por su extrema simplicidad, ya que se halla despojada de adornos y compuesta sólo de barras enlazadas, citaremos la que defiende la monumental ventana del piso bajo del vetusto palacio de los Dávilas en la ciudad abulense, que además de las dos esbeltas columnas y el frontón que la decoran, ofrece la particularidad de ostentar en el friso el misterioso mote: *Donde una puerta se cierra otra se abre.* Dignas de estudio son las obras de este género existentes en varias casas de la imperial ciudad de Toledo, cuya elegancia y riqueza hállase en armonía con la opulencia de que debieron gozar los dueños de aquellas do se hallan fijadas. Una de las que ostenta la fachada del hospital de Santa Cruz, de retorcidos barrotes y exornada en su centro por una cruz, así como las que pueden admirarse en las parroquias de Santo Tomás y Santiago, en extremo caprichosas y variadas, atestiguan el adelanto de la cerrajería en aquella ciudad y la fastuosidad de sus moradores. Que ya en la época en que se construyeron reconocíase su importancia, demuéstralo el hecho de que Toledo y las macizas y artísticas rejas que se echan de ver en sus calles sirvieron á Lope de Vega, Cervantes, Tirso, Quevedo y otros esclarecidos ingenios españoles para teatro en el que se desarrollaron sus dramas y novelas (1). Ciudad Real cuenta, entre otras, la preciosa reja existente en uno de los blasonados edificios de la calle de la Mejora, hoy vivienda de labriegos, que compite con las mejores obras de esta clase, verdadero modelo y tipo del gusto plateresco. Madrid, Burgos, Valladolid, el palacio del Pardo y algunos pueblos de la provincia de Cuenca, entre ellos Minglanilla, cuentan asimismo con bellas obras de esta índole, algunas de las cuales contribuyen á robustecer y dar cuerpo á sus fantaseadas y novelescas leyendas. Como última cita, y por ser de otro carácter, mencionaremos la de la llamada Casa de Pilatos de Sevilla, con bellísimos relieves del más puro estilo de Renacimiento (fig. 52).


Fig. 51. – Reja de la casa llamada de las Conchas en Salamanca, siglo XVI

No se observa igual abundancia en las ciudades del extranjero, siendo hasta cierto punto raras las rejas existentes en las casas de los particulares; parece como si esta clase de obras de cerrajería fuese exclusiva de nuestra patria, en la que tal vez podría tener únicamente aplicación, dadas las costumbres y el carácter que distinguían á la sociedad del siglo décimosexto. Sin embargo, Bolonia, Venecia y alguna otra ciudad italiana conservan todavía algunas en extremo recomendables. No obstante, hay que advertir que en Italia, lo mismo que en los demás Estados europeos, empezó á declinar la cerrajería en los últimos años del siglo XVI, aumentándose


Fig. 52 – Reja de la casa llamada de Pilatos en Sevilla, perteneciente al siglo XVI

(1) Véanse *La ilustre fregona*, *La fuerza de la sangre*, *El Gran Tacaño*, *El Lazarillo de Tormes*, *De Toledo á Madrid*, etc., etc.

paulatinamente el buen gusto y la perfección que se observa en las verjas y rejas fabricadas en los años anteriores. El exagerado propósito de los artífices de aquel período de prodigar los adornos, utilizando profusamente los motivos que ofrece el reino vegetal, fué causa de que la cerrajería experimentara el influjo del barroquismo antes de que para las demás industrias comenzara su decadencia.

«Las verjas – dice el distinguido arqueólogo C. Allegri refiriéndose á Italia – ajustáronse á las líneas de la arquitectura clásica, formando en cierto modo parte integrante de las fachadas de las construcciones levantadas por Palladio, Scamozzi, Vignola y sus discípulos.» Sin embargo, aun en ese período de incipiente desviación imperan los elementos de la buena época, se sostiene con gallardía la infinita variedad de motivos que constituyen, por así decirlo, la nota característica de las verjas y balaustradas, á excepción de las italianas, en las que descollaban las formas geométricas, cual puede notarse en la existente en el claustro de la iglesia de San Esteban de Venecia. Hay que observar también que los cerrajeros italianos introdujeron otras formas adaptándolas al estilo del siglo en que vivieron, prolongando, al efecto, la uniforme barra del metal para terminarla en espirales cortadas por un ángulo mixtilíneo, á la vez que multiplicaron las ligaduras y suprimieron los clavos remachados, utilizados antes como elementos de sujeción y embellecimiento.

Otra obra de hierro ofrécennos los cerrajeros españoles del siglo del Renacimiento, no ejecutada por los artífices de los demás países, y que resulta por lo tanto propia y característica de nuestra patria. Nos referimos á los suntuosos púlpitos existentes en muchísimas iglesias del Norte, centro y Mediodía de la península, modelos, la mayor parte de ellos, del más puro estilo, obras verdaderamente ejemplares de la industria nacional y muestra evidente, por el primor y delicada ejecución de sus labores, del buen gusto y habilidad de tan expertos cuan inteligentes artesanos. Galicia posee en sus catedrales de Santiago y Orense púlpitos pareados, obra de Celma los de la primera, y de algún discípulo de tan distinguido maestro los segundos, ya que son reproducción de aquéllos; no menos interés ofrecen los de la catedral de Oviedo, exornados con varias labores y sobredorados por completo; mayor mérito revisten los que ostenta Zamora en su catedral, cuyo pie y antepecho forman menudos follajes sobredorados, así como los blasones de cinco lises que contribuyen á su embellecimiento; superando á éstos los que figuran en la de Avila, obra probablemente del célebre Juan Francés, que desempeñó el cargo de *maestro mayor de las obras de fierro* de aquella catedral durante el período á que corresponden (figs. 53 y 54). Ambos están dorados, ostentando el que se halla emplazado en el lado de la epístola los góticos primores que tanto distinguieron á las obras de cerrajería producidas en el siglo anterior, marcándose en el otro el gusto del Renacimiento. Por último, la provincia de Huelva ofrece variados tipos en sus iglesias parroquiales, consistiendo el general en el cuerpo ó caja sustentada por una gruesa y resistente columna. Vese, pues, cuán justificado fué el juicio emitido por el ilustre arqueólogo francés, el barón Davilliers, que con tanto acierto cuanto detenimiento estudió las artes é industrias de nuestro país, al consignar que no existe otro pueblo donde las obras de hierro hubiesen alcanzado tal grado de perfección, ni artífices que pudiesen competir con nuestros maestros *rejeros*.



Fig. 53.–Púlpito de la catedral de Ávila, atribuído á Juan Francés, siglo XVI

Al terminar el proceso de la cerrajería de la décimasexta centuria, creemos necesario como complemento del cuadro dar algunas noticias acerca del damasquinado, que aunque conocido por algunos pueblos de la antigüedad, no se implantó en Europa con los caracteres que reviste una industria hasta este período. Consiste el damasquinado en la incrustación de un metal precioso, el oro, en los surcos ó ranuras ejecutadas por medio del grabado sobre la superficie del hierro que sirve de fondo. Una vez colocado el oro en las líneas marcadas por el grabado, adhiérese golpeándolo suavemente con el martillo, quedando aprisionado ó incrustado en las líneas que forman las labores ó dibujo, completándose la obra con el pulimento y aun con el grabado, si éste es preciso para su ornamentación. Según sea la colocación del precioso metal en las líneas grabadas más ó menos profundamente, queda aquél relevado ó al mismo nivel del fondo, obteniéndose cuando se combinan los dos procedimientos un doble efecto que contribuye al mayor embellecimiento de tan delicado cuan agradable trabajo.

El damasquinado debe su nombre á la circunstancia de haberse considerado ó calificado en los tiempos medios como obra de artífices de Damasco todas aquellas que teniendo carácter oriental se importaban á Europa. Sin embargo, á pesar de tal denominación no debe considerarse el damasquinado como producto exclusivo del arte oriental, ya que fué conocido de los griegos y los romanos y atribuída su invención á Glauco de Chios. La famosa tabla Isiaca, ricamente damasquinada, descubierta en Roma en 1527, prueba que la pericia de los egipcios en esta clase de trabajo y las piezas de bronce, exornadas con bellas incrustaciones de plata y oro, de origen griego ó romano, existentes en los museos de Europa, justifican plenamente el dominio que llegaron á alcanzar en tan especial labor los artífices de aquellos pueblos.

La frecuencia del trato y las continuas relaciones comerciales que las repúblicas italianas, singularmente la de Venecia, sostenían con los pueblos orientales, explican el motivo ó causa por qué Italia fué el primer país en donde renació esta industria, contribuyendo á ello también las continuas visitas y aun larga permanencia de artistas árabes en Pisa, Florencia, Génova y Venecia, en cuales ciudades, al establecerse temporalmente, propagaban ó introducían sus conceptos artísticos y hasta los procedimientos del trabajo.

Los artífices italianos aplicaron á las armas este medio de embellecimiento, en cual operación fueron hábiles y realizaron tales progresos, que el célebre Benvenuto Cellini escribía á este propósito: «El éxito que he logrado en algunas obras supera á las ejecutadas por los turcos, tanto por su belleza cuanto por su perfección. La mayor profundidad de las líneas con que grabo los aceros y la poca variedad y monotonía de los motivos turcos, son las causas que explican este resultado. En Italia utilizamos para este género de decoración diferentes clases de hojas y follajes. Los lombardos ejecutan muy bellos trabajos representando las hojas de la hiedra, y los toscanos y romanos reproducen las de acanto, combinadas con flores y animales. Nuestros animosos artistas agregan á las hojas y á las flores otros bellos y caprichosos motivos de ornamentación que denominan *grotescos* los ignorantes.»



Fig. 54. – Púlpito de la catedral de Avila, atribuído á Juan Francés, siglo XVI

Precisa observar que si Cellini omite ocuparse de los artífices venecianos, es porque el estilo de éstos era idéntico al de los árabes, manifestándose en intrincadas combinaciones de entrelazos y arabescos. De ahí que algunas producciones se confundan, cual acontecería con un magnífico plato damasquinado de plata, que enriquece la colección Dutuit, á no leerse en un tarjetón el nombre de Nicolo Rugina – 1550. Consi-

derable es el número de las piezas damasquinadas, ya en platos, jarros, etc., de formas elegantes, que aún se conservan en las ciudades de Italia y en particular en los museos y colecciones, decoradas con hojas de laurel, acanto, medallones con figuras, fondos formados de arabescos y con los blasones de ilustres familias italianas, como los Bembo, Minio, Zon de Venecia, etc., demostrando esa amalgama de elementos decorativos la relación que existía entre los artistas de Oriente y los de la ciudad de los Dux, porque conforme hemos ya dicho, los artífices árabes establecíanse en las ciudades italianas, y los mercaderes venecianos instalaban sus factorías y tenían sus casas de recreo en muchos pueblos de Oriente. «Nuestras villas, nuestros jardines colmados de flores, podéis verlos lo mismo en Rumanía que en Grecia, en Trebisonda que en Siria, en Armenia que en Egipto; en aquellos países hallamos á la vez utilidad y placeres.» Y tan ciertas son las indicaciones del escritor veneciano, que algunas familias, como las de Ca-Morto, Ziani, Bondumieri, Zuliani, Siranzi, etc., debieron sus riquezas y su fortuna á los grandes negocios realizados durante su larga permanencia en Siria, Armenia, San Juan de Acre, Tánger, Túnez y demás puertos de la costa berberisca.

Difícil es marcar la fecha precisa en que empezaron á ejecutarse en Italia trabajos de damasquinado. Supónese que debió ser en el primer tercio del siglo XVI, porque las piezas más antiguas que se conocen corresponden á aquel período, en el que florecieron damasquinadores tan hábiles como Serafino, de Brescia; Giorgio Ghisi, de Mantua, y Paolo Rizzo, de Venecia, cuya reputación fué justamente merecida. Milán parece como si se hubiese convertido en el centro de los artífices dedicados á esta industria, tal es el número de los que allí se establecieron: Giovanni Pietro Figino, Bartholommeo Piatti, Francesco Pillizzone, Martino Ghinello, Carlo Sovico, Ferrante Bellino, Pompeo Turcone, Giovanni Ambrogio, Filippo Negroli, Antonio Biancardi, Bernardo Civo, Luccio Piccinino, que construyó la famosa armadura de Alejandro Farnesio, y Romero, que ejecutó obras notabilísimas para Alfonso II de Este. Prolijo sería enumerar la clase y condición de los objetos en que los *azziministas* italianos (1) hicieron gala de su maestría, puesto que hubo un período en que ya no se limitaron sus esfuerzos á decorar sólo las armas, preseas y demás manifestaciones ostentosas, sino que extendieron su esfera de acción, aplicando el damasquinado como rico elemento decorativo á los objetos de uso doméstico, íntimo ó familiar, tales como tijeras, cuchillos, raspadores, marcos de espejo, cucharas, despabiladeras, etc.

También tuvo en nuestra patria Benvenuto Cellini inteligentes imitadores que dejaron indiscutibles muestras de su valía y habilidad en las piezas que, como los medallones, rodelas, guarniciones de espada, etc., se conservan en nuestros museos ó bien forman parte de interesantes colecciones.

Cuanto á la India, Persia, China y Japón, cuna de este originalísimo arte, ofrecen cada uno de aquellos países vasto campo de estudio por lo genial de sus producciones y la especialidad de sus procedimientos. Los grandes vasos de bronce consagrados al culto durante el reinado de Chang, decorados con delicadeza extrema por medio de labores damasquinadas con extraordinaria perfección, demuéstrannos que los artífices chinos aplicaban con éxito las incrustaciones en época tan remota como la representada por el año 1500 antes de nuestra era.

En el Japón se ha practicado siempre esta operación, lo mismo con las piezas de hierro forjado que con las de bronce; no así en la India, en donde para el embellecimiento de sus infinitas cuanto elegantes producciones, asocian de continuo el damasquinado con el nielado, habiéndose perpetuado hasta nuestros días esta duplicidad de procedimientos en su forma decorativa. No menos rico es el damasquinado persa, que se aplica tanto á las armas cuanto á las piezas de hierro, distinguiéndose por su extrema elegancia. Mahomed-Ez-Zein, Hanfar, Zin-Eddin y Mohammed-Kourdi son los maestros cuyo nombre ha legado Persia á la posteridad.

(1) Así se denominaron los damasquinadores en Italia, como derivación del nombre persa *al agem*.

La severa grandiosidad y el clasicismo que tanto caracterizan las construcciones arquitectónicas del reinado de Felipe II, abandonáronse al comenzar Felipe III á regir los destinos de nuestra patria, iniciándose por lo tanto en los primeros años del siglo XVII el desgraciado período de decadencia que alcanzó á todas las manifestaciones de la actividad nacional. El decaimiento político fué causa inevitable de que languidecieran á la par las letras y las artes. El proceso del arte español está íntimamente ligado con la historia de nuestra patria, y con ella marcha unida en los días de gloria y en los tristes períodos de decadencia. Cuando las armas victoriosas de los tercios españoles llevaban de uno á otro extremo del mundo las manifestaciones del progreso y de la actividad nacional, las artes é industrias, al igual de la literatura, hallaron tan geniales intérpretes, que ellos bastaron para asentar el elevado concepto que de los demás pueblos mereció, hasta el extremo de considerarse á nuestro país como el emporio de las humanas creaciones. En cambio, iniciada la decadencia en el tristísimo período de postración y anemia, resultan vanos é inútiles los esfuerzos de los pocos que intentaron evitar la ruina y el desmoronamiento del edificio levantado á costa de tantos años y afanes, puesto que sólo lograron que á la originalidad sucediera la extravagancia. Góngora reemplazó á Cervantes, como Jordán á Coello y Donoso á Herrera. Todas las manifestaciones artísticas vaciáronse en el mismo molde y cayóse en el amaneramiento: el gongorismo transpirenaico, con todo su caudal de sutilezas, falsedad y rebuscamiento, desterró la escuela formada por los maestros que florecieron en el siglo anterior, sustituyendo la influencia francesa á la italiana, que anteriormente informó todas las creaciones del arte peninsular.

Curioso es, ciertamente, el proceso de este período. Iniciado en Italia el desvarío artístico y disgustados los artistas de aquel país por la grandiosa austeridad de las obras de Palladio, empezaron á revestir las suyas con follajes, lazos, festones, etc., cuya modificación fué adoptada por los españoles, ya que no podían sustraerse á la influencia italiana por las estrechas relaciones que entonces existían entre España y Roma. El buen gusto que en cierto modo significaba el estilo introducido por Herrera no llenaba las ansias de la novedad. «Era esta la época — dice el ilustre D. Pedro de Madrazo — en que los ingenios españoles, contagiados del culteranismo literario y artístico, construían gongorismos lo mismo con piedras y estuco que con palabras.»

Esto no obstante, el severo estilo que distinguió las obras de los Herreras y los Mora perseveró hasta la segunda década del siglo XVII, período en que la influencia que en las artes pretendió ejercer el funesto conde-duque de Olivares, dispensando su protección á artistas italianos, como Juan Bautista Crescencio, á quien confió la decoración del panteón regio de San Lorenzo del Escorial, fué tan perniciosa como su gestión política. Cuando el estilo de Borromino introdujo en la península sus extravagantes y enroscadas formas, cuando Alonso Cano figuró al frente de la revolución artística iniciada en Italia, ó sea en la segunda mitad del reinado de Felipe IV, declaróse abiertamente el divorcio de la nueva escuela con el clasicismo. Conservóse, sin embargo, la integridad de las cornisas, mirándose con respeto la pureza de las líneas rectas, hasta que en el reinado de un infeliz monarca, Carlos II, su no menos infeliz arquitecto Donoso dió al traste con lo poco que nos quedaba del arte grande y serio. Cual acontece en las epidemias, el contagio fué cundiendo, los desvaríos fueron propagándose y en todas las regiones de la península los artistas rivalizaron en el deseo de singularizarse, separándose de las reglas impuestas por el clasicismo, rompiendo líneas y retorciendo los entablamentos para obtener como resultado de su incalificable desvarío la completa dislocación de la forma. Excusado es decir que todas las artes que se nutrían de los elementos arquitectónicos, ó que, cual la cerrajería, en muchos casos, formaban parte integrante de la construcción, siguieron igual suerte y sucumbieron también débiles y vacilantes.

Tenemos, pues, en lo que respecta á nuestra patria, cuatro estilos que informan las creaciones del siglo XVII; el *greco-romano*, cultivado por Herrera y Mora, que se mantuvo en toda su pureza durante los primeros años de la centuria; el que pudiéramos denominar *crescentino*, ó sea el primero desfigurado con

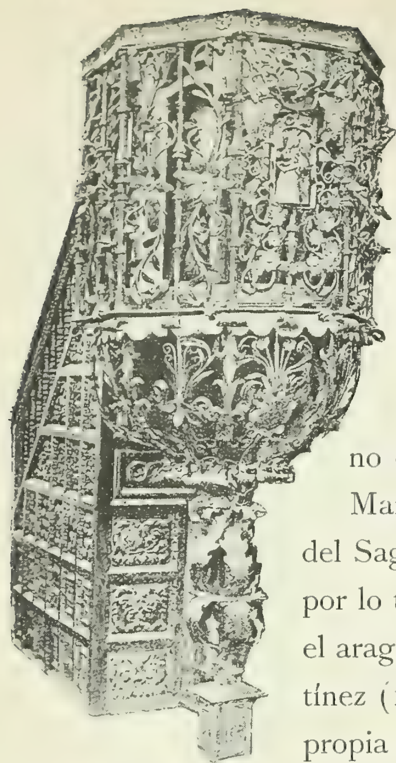


Fig. 55. – Púlpito de la iglesia de Cortejana, Huelva, siglo XVII

los aditamentos aplicados por el italiano Crescencio, propio de la primera mitad del reinado de Felipe IV; el *borrominismo*, de origen también italiano, que imperó durante la segunda mitad del reinado de aquel monarca, y el infelicísimo *churrigueresco*, parto del delirante cerebro de Churriguera, que sintetiza la época de Carlos II el Hechizado, ó sea la del absoluto decaimiento de las energías y del carácter nacional.

Estas etapas siguió la cerrajería, y sus obras acusan tales vacilaciones é idénticos desvaríos. Veamos, sin embargo, las que nos legaron los artífices de aquella centuria, empezando por las verjas, por más que la rejería no era ya más que débil recuerdo de lo que fué en los dos siglos anteriores. Marcado estilo del período en que se fabricó es la plateada verja de la capilla del Sagrario de Toledo, construída por Bartolomé Rodríguez en 1607, que ostenta por lo tanto cierta pureza de líneas; mayor importancia tiene la que en 1602 labró el aragonés Juan Bautista Zelma en presencia del diseño del pintor Gregorio Martínez (1), que cierra el coro de la catedral burgalesa, cubierta de ornamentación propia de la época en que fué trazada; hallándose en igual caso las que figuran en el mismo templo, labradas en 1679 por el maestro rejero Juan de Arrillaga, y magnífica y suntuosa, completamente dorada, la que cierra el crucero del Santuario de Fuencisla (Segovia), que se construyó, según reza el letrero, á *expensas del gremio de cardar y apartar*.



Fig. 56. – Aldabón castellano del siglo XVII (colección del Sr. Rusiñol)

Aunque para la cerrajería empezó en este siglo el período de su decadencia, produjo obras verdaderamente ejemplares, reputándose como tales la Cruz llamada de la cerrajería que para la catedral de Sevilla ejecutó en 1692 el maestro Sebastián Conde; la llave de la sala llamada del Patronazgo del Archivo de Simancas; el precioso púlpito, del mejor estilo gótico, á pesar de haberlo labrado en 1613 Juan de Monreal, que constituye la joya artística del ya citado santuario de Fuencisla, y un número considerable de veletas, rejas de ventana, aldabones, llaves, y otras piezas de no escaso mérito que se conservan en todas las ciudades españolas.

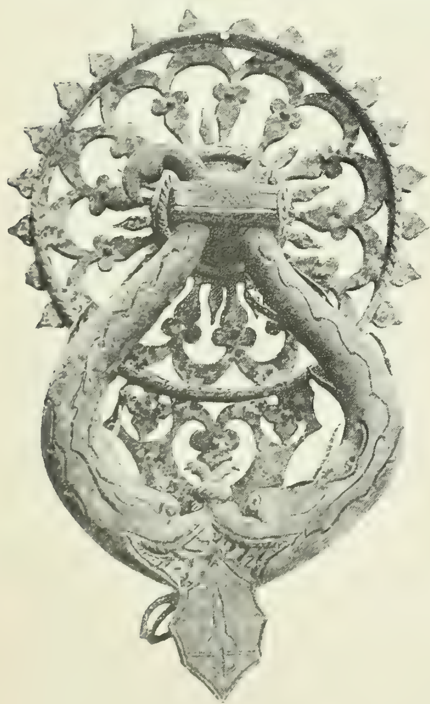


Fig. 57. – Aldabón castellano del siglo XVII (de la colección del Sr. Rusiñol)

Por su singular importancia como trabajo de cerrajería, y por ser una bella y acabada representación del estilo y gusto dominantes, hacemos especial mención de uno de los dos púlpitos de hierro existentes en la iglesia del Salvador del pueblo de Cortejana en la provincia de Huelva (fig. 55). Adosada al pilar del lado del Evangelio, muéstrase esta verdadera obra de arte muy superior, por cierto, á cuantos trabajos de cerrajería se conservan de aquel siglo en nuestro país, siendo muy de sentir que el nom-

(1) Dice á este propósito el Sr. Martínez y Sans: «En noviembre de 1600 estaba ya fabricado el segundo cuerpo de la reja; algunos oficiales de Burgos pusieron reparos á la obra; confesó Zelma que había algún vicio inherente á la forma que se le había prefijado; hizo nuevo diseño, algo diferente del primitivo, y remitidos ambos al célebre platero Juan de Arphe, aprobó con algunas advertencias el segundo modelo. En 3 de junio de 1602 se recibió la obra después de haber sido aprobada por un oficial del oficio de fundir que vino de Valladolid, y por Juan de Arphe, á quien se dieron por derechos de la visita 16.875 maravedises. El hierro, bronce y cizalla de latón se trajeron de Vizcaya, Vitoria y otros puntos.»

bre del maestro rejero que la fabricó permanezca en lamentable olvido. Consta de tres cuerpos principales, constituídos por el superior ó púlpito propiamente dicho, que afecta la forma octagonal; el semiesférico, determinado por los soportes que lo sustentan, y por último la robusta columna en que descansa ó se asienta el monumento. Bajo cierta clase de escociado friso, en cada uno de cuyos frontis se destacan tres estrellas relevadas, desarróllase la decoración general del púlpito ó cuerpo superior por medio de abalaustradas espigas, cuyos espacios llenan movidos vástagos que simulan terminar en la espiga central, ostentando granulosos frutos que alternan con lanceoladas y grabadas hojas, en tanto que en el centro se destaca una gran flor labrada con igual delicadeza y perfección. No en todos los lados existen los mismos elementos decorativos; exceptúase el que pudiéramos llamar principal, en el cual se interrumpe la espiga para desarrollarse en el centro en forma de pámpanos, racimos de uvas y espigas, que limitan una calada hornacina ó medallón, que cobija la rígida imagen del divino *Salvador* en actitud de bendecir, obra que acusa, aun conservando algo de las buenas influencias del siglo anterior, la decadencia artística, fatal é ineludible nota característica de aquella centuria. Un tanto maltrecho, por no hallarse en toda su integridad, se halla formado el segundo cuerpo, ó sea el semiesférico, por tantas espigas como las que aparecen en el púlpito, exornadas profusamente de retorcidos tallos, hojas, flores y otros elementos de igual carácter decorativo, entre los que resalta un blasonado escudo, terminando en la columna, en cuyo punto de enlace figura una ondulada guarnición. Sobre un dado cuadrangular yérguese la columna que sostiene toda la obra, enriquecida por caprichosas hojas sobrepuestas, que forman dos zonas separadas por un platillo cuadrado. Tal es en su conjunto esta preciosa joya, cuyas riqueza decorativa y magistral ejecución sorprenden y maravillan, revelándose en ella, aun á trueque de sus elementos exagerados, el poderoso influjo que aún ejercían en el arte de la cerrajería las buenas tradiciones del Renacimiento.

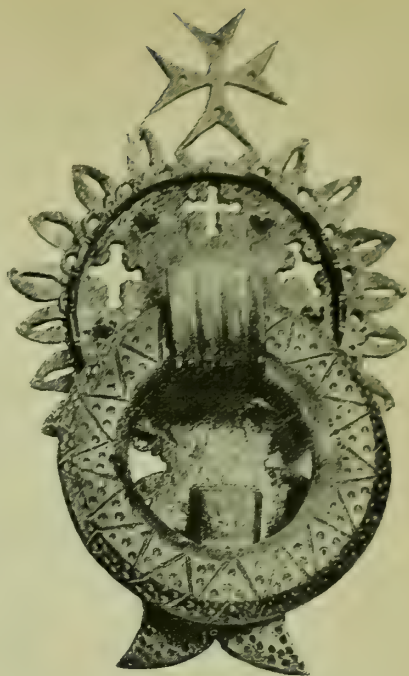


Fig. 58. – Aldabón procedente de la derruída iglesia de San Juan de Jerusalén en Barcelona, siglo XVII (colección del Sr. Rusiñol)



Fig. 59. – Aldabón castellano del siglo XVII (de la colección del Sr. Rusiñol)

Vemos, pues, que aun en el pavoroso cuadro que ofrece nuestro país desde mediados del siglo XVII, en ese período de desmoronamiento en que se apagaron todas las energías y se ahogaron todos los impulsos ante la avasalladora intolerancia y el inquisitorial fanatismo, la cerrajería pugnaba por justificar su glorioso abolengo, sosteniendo sus tradiciones artísticas sobre el revuelto oleaje de la divagación y la incertidumbre que mataron á las demás industrias. Prueba evidente de este aserto son los artísticos aldabones que, entre otras muchas obras de cerrajería, se construyeron en dicha época (figs. 56 á 60). Las sucesivas expulsiones decretadas por Felipe III el Piadoso, dieron pronto sus inevitables frutos; la población de España, que al finalizar el siglo XV llegaba á 21 millones, quedó reducida á 8 millones escasamente; las más importantes manufacturas recibieron tan rudos golpes que acabaron casi por desaparecer, y poblaciones tan importantes como Tarragona, que en el siglo anterior había contado con 300.000 habitantes, tenía pocos más de 10.000 en el año de 1700. Esto no

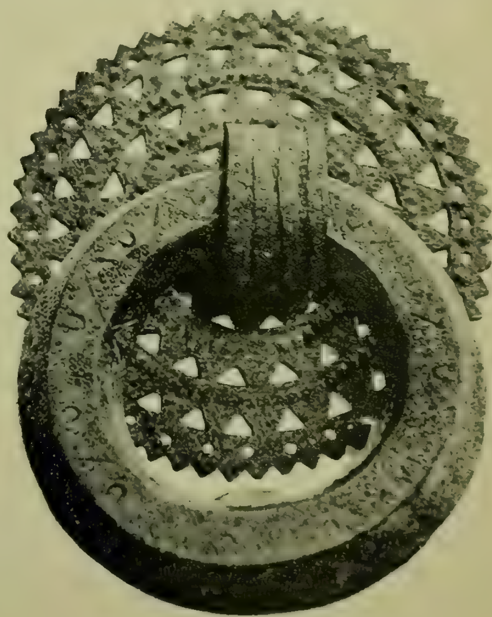


Fig. 60. – Aldabón catalán del siglo XVII (de la colección del Sr. Rusiñol)

obstante, aún persistía en la antigua corona de Aragón, como demostración del entusiasmo y respeto que á sus moradores inspiraban sus instituciones y privilegios, el espíritu gremial ó corporativo. Y tal es así, que todavía se preocuparon los cerrajeros barceloneses de obtener de Felipe III la confirmación de sus últimas ordenanzas, y la sanción, después, de otras adiciones importantes, cual la fijación de tres años de aprendizaje; la prueba y marca de las armas de fuego, artefactos y piezas que se construyeran; la prohibición absoluta de introducir herrajes fabricados en el extranjero, etc., etc. Los anales del gremio de la condal ciudad registran en este siglo los nombres de varios maestros que se distinguieron y que representaron la corporación en el Concejo municipal, como Juan Torres en 1600, Gabriel Castellar en 1604, Antonio Magín Bassa en 1608, Salvador Selva en 1624, Pedro Pablo Sevit en 1642, Pedro Sevit (hijo del anterior) en 1648, Ramón Llauger en 1652, Juan Prats en 1644, Miguel Gregori en 1666, Ramón Castany en 1683, Juan Tucó en 1687 y Simón Ribot en 1697.

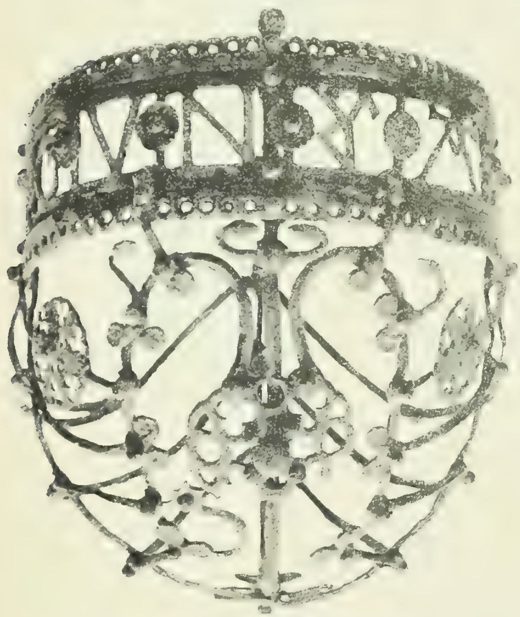


Fig. 61. – Bozal de guerra, siglo XVII (de la colección del Sr. Rusiñol)

En el resto de España decayó sensiblemente esta industria, á excepción de las Provincias Vascongadas, en donde logró sostenerse luchando denodadamente; pues si bien es cierto que á la general ruina siguió el quebranto que significaba para la construcción de las armas blancas la invención de la pólvora, montáronse numerosos talleres para la fabricación de armas de fuego, quedando compensada la diminución con los mosquetes y cañones. Sin embargo, debemos hacer notar que las trescientas herrerías que entre mayores y menores funcionaban en aquella región al terminar el siglo XVI redujéronse á ciento setenta y siete al finalizar la décimaséptima centuria. Algunas obras produjéronse dignas de encomio, y aunque ajustadas al concepto artístico imperante, hemos de considerarlas como discretas manifestaciones de artífices que, sin darse tal vez de ello cuenta, luchaban con los cánones impuestos por la nueva corriente. Tales consideraciones sugiere el examen de la hermosa llave, destinada á servir de muestra ó enseña de profesión, representada en la figura 61; el bozal de guerra de la figura 62 y la hermosa cerradura de vargueño (fig. 63), mueble tan interesante y vulgarizado en nuestra patria, en aquella y en la siguiente centuria, que ha perpetuado el nombre de la localidad en que se produjeron sus más preciados ejemplares.

La cerrajería italiana es la que por más tiempo conservó las formas del Renacimiento, si bien en este período vese manifiestamente la influencia del estilo introducido por los Bernini y los Borromino, entonces dominante. La verja que cierra el palacio Barberini en Roma es una bella muestra del gusto de la época, así como los caprichosos trípodes venecianos, faroles, llaves, balconajes, etc. El bronce y aun el cobre cincelado aplicábase á las obras de hierro como medio de embellecimiento, singularmente á las verjas y antepechos, de los que existen todavía hermosas muestras en el Véneto, la Lombardía y Toscana. Entre ellos figura la verja del palacio Pisani de Venecia, notable por la elegancia de su estilo y por las dificultades y escollos que revela la combinación y aplicación de sus diversos y variados elementos decorativos, ejecutados con rara delicadeza y ajuste. Aparte de las piezas de bronce hábilmente cinceladas que la complementan, toda la verja es resultado de la forja; siendo de admirar que con sólo el auxilio del martillo pudieran aquellos artífices ejecutar tales primores sin descuidar las condiciones de solidez, indispensable á todas las obras de este género. La cerradura es también del mejor gusto y contribuye á aumentar la riqueza del conjunto. Otros muchos ejemplares notables podríamos mencionar existentes en la misma ciudad de las lagunas, en Florencia, Prato, Verona, Milán, Bolonia, etc., ya que la cerrajería en Italia ofrece nutrido y numeroso contingente de admirables producciones. En todas ellas manifiéstase evidente-

mente el modo de ser característico de los artífices italianos, cuya grandeza de concepción y sentimiento artístico supera las más de las veces al esfuerzo industrial, anteponiéndose el artista al cerrajero. Entre los varios maestros italianos que florecieron en este siglo, destácase la figura de Jacinto de Ascoli, fallecido en 1674, quien entretuvo sus ocios conventuales labrando verjas y otras obras de cerrajería.

Luis XIV, á quien tanto deben las artes y las letras en Francia, dió también impulso á la cerrajería, conforme lo demuestra el hecho de haber ampliado y renovado en 1652 las ordenanzas que regulaban el gremio de maestros cerrajeros de la ciudad de París, promulgadas en 1411. Allí, como en los demás países, precisaban grandes esfuerzos para contener la decadencia que arrollaba, cual gigantesca ola, los conceptos artísticos tradicionales ó las evoluciones iniciadas por los grandes maestros del arte.

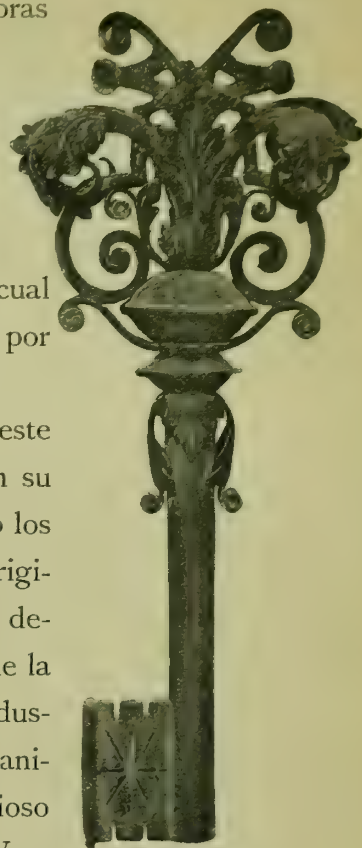


Fig. 62. – Llave de muestra ó enseña, siglo XVII (de la colección del Sr. Rusiñol)

En Francia, lo mismo que en los demás Estados, experimentó el arte en este período transformaciones motivadas por las encontradas corrientes que tenían su origen en los conceptos que trataron de imponer los partidarios del clasicismo ó los propagadores de las caprichosas concepciones de los que pretendían hallar la originalidad fuera de las reglas clásicas. Sea como quiera y á pesar de tan inciertos derroteros, siempre resultará el de Luis XIV uno de los reinados más brillantes de la casa de Francia. Bajo la poderosa mano de Colbert, lograron las artes y las industrias los beneficios del impulso dado por aquel gran ministro, manifestándose en todas las creaciones la misma tendencia á lo grandioso que se observa en las obras arquitectónicas, cual los palacios de Versailles, el Louvre y los Inválidos (1). De tan opuestos conceptos surgió un estilo único, que recibió el nombre del monarca.



Fig. 63. – Cerradura de vargueño, siglo XVII (coleción del Sr. Rusiñol)

Las obras de cerrajería ajustáronse algunas de ellas, cual las verjas y antepechos, al gusto dominante, conservando otras las tradiciones del siglo anterior. En las barandas de los balcones nótase tanto en la forma cuanto en la combinación de sus líneas cierto ingenio de concepción y elegancia que manifiesta el empeño de que la labor resulte agradable por la caprichosa combinación ornamental, costando trabajo darse cuenta de la rapidez operada en la evolución artística, si se las compara con otras obras análogas del siglo anterior.

Hay que tener en cuenta respecto de las indicaciones que dejamos expuestas en lo concerniente á los estilos dominantes en España, que – conforme atinadamente observa D. Pedro de Madrazo al ocuparse de este particular – (2) «la clasificación no debe, sin embargo, entenderse de una manera empírica, ya que en todos tiempos hay hombres apegados á las ideas antiguas y en quienes no ejerce influjo la moda, no debiendo extrañar, por lo tanto, que del mismo modo que se decoraba á la manera plateresca el coro de la catedral de Córdoba cuando más acreditados estaban los discípulos de Juan de Herrera, se decorase también con forzada sencillez, á modo de la observada en el Monasterio del Escorial, cuando ya se cautivaba el pervertido gusto del público con pesados follajes.»

---

(1) Refiriéndose al estilo dominante durante el reinado de Luis XIV, en su obra *L' ornement Polychrome* dice M. Racinet: *L' incroyable quantité des constructions publiques et particulières élevèes en quelque sorte spontanément, a donné à la France de Luis XIV une physionomie genérale tout autre que celle des temps precedents. Du Nort au Midi, de l' Est à l' Ouest, on retrouve partout ce type si connu d' une architecture, non sans grandeur, mais qui, sacrifiant tout à la magnificence de l' aspect, est souvent en désacord avec l' objet proposé.*

(2) *Córdoba, sus monumentos y artes, su naturaleza é historia.*

Si bien los cerrajeros franceses ejecutaron piezas admirables por su extrema delicadeza, no deben equipararse á las producidas en los siglos anteriores, puesto que no constituían la base de producción, hallándose las más de las veces para dar muestra de las aptitudes del artífice que aspiraba á obtener su pasantía. Sin embargo, aún merece esta industria preferente estudio. Los obreros franceses daban testimonio de ser tan hábiles como sus antecesores en la construcción de obras de hierro que si no se recomiendan por su buen gusto, despiertan interés por su acabada labor. Si no hubiesen llegado hasta nosotros algunas obras ejecutadas en aquel siglo, los dibujos que contiene el interesante libro publicado en 1676 por el maestro Robert Davesne nos darían á conocer el estado de la cerrajería francesa en el siglo XVII. Por ellos puede conocerse el modo de ser del cerrajero y la diversidad de los trabajos que llevaba á cabo, ya por medio del relieve y estampado ó bien con el auxilio del martillo ó de la lima. Las cerraduras y los herrajes de los muebles ofrecen líneas de extrema elegancia, bellamente relevados y grabados, y se aplicaban de manera que completaban su decoración y como elemento importantísimo ornamental. Las obras ejecutadas por Le Pautre, Berain y otras más demuestran la pujanza que aún tuvo la cerrajería en este período. El tratado *Diverses pieces de serrureries inventés par Hugues Brisville, maitre serrurier à París*, se consulta todavía con interés por los cerrajeros contemporáneos. La nota característica de las obras de cerrajería francesa en los últimos años del siglo XVII, es el enlace de figuras y follajes como elementos de decoración aplicados hasta en las cerraduras. De ahí que casi todos los sellos, mangos de cuchillo y otras piezas análogas estén constituídos por la figura de un acróbata, palmas, hojas, animales y cuantas representaciones podían concebir aquellos cerrajeros que asimilaron su arte al de la orfebrería.

Un hecho se observa en el proceso histórico de la cerrajería francesa de este período, digno de llamar la atención, cual es la restauración ó nueva aplicación de las rejas, cabiendo al célebre Richelieu la gloria de haber sido su iniciador. A él debió el monumento erigido en el Puente Nuevo de París á Enrique IV la notable reja que lo limitó durante muchos años, habiéndole secundado el monarca en su noble empeño de procurar el florecimiento de tan interesante arte, para quien tuvo singulares atractivos ya desde su juvenil edad (1). Y tal debió acontecer, á juzgar por la protección dispensada á los más célebres cerrajeros de aquella época, entre ellos Francisco Teisonnier, que disfrutó desde 1626 una pensión de 300 libras anuales y alojamiento en el castillo de Saint-Germain, y Rosignol, que se instaló en 1639 en el de Fontainebleau.

La conducta observada por Luis XIII sirvió de noble ejemplo á sus sucesores, especialmente á Luis XIV, á quien se debe el gran desarrollo que adquirió esta industria durante su reinado, singularmente en la parte que se refiere á esas grandes obras que por sus dimensiones y mérito tanto honran á la cerrajería francesa del siglo XVII, tales como la magnífica reja del castillo de Chaville, labrada en 1660, la de Val-de-Grace, construída en 1666 por los maestros Mouchy y Matherion; la del castillo de Clagny, ejecutada por Mansart en 1678; la de Versailles en 1679, obra de Godignon, Luchet y Dezeutres (a) el Picardo, y la de Saint-Cloud, construída por Girard en 1680. Para que nuestros lectores puedan apreciar la importancia y extensión de las obras de cerrajería ejecutadas por encargo expreso del monarca, creemos bastará consignar que las llevadas á cabo en su residencia favorita desde el año de 1664 al de 1680, ó sea en un período de diez y seis años, importaron la respetable suma de 1.099.280 libras, 4 sueldos y 4 dineros. Hay que notar que la conducta de Luis XIV tuvo en la nobleza poderosos imitadores, pues tanto el príncipe de Condé como Colbert, Louvois y otros magnates embellecieron sus señoriales residencias de Saint Maur, Chantilly, Choisy, Sceau y Meudon con piezas admirables, algunas de las cuales se conservan y consideran todavía como los más valiosos elementos de su decoración.

(1) Jean Hervard, médico é historiador de Luis XIII, dice en sus memorias que el joven monarca empezó, cuando contaba 17 años, á dar muestras de su afición á los trabajos de cerrajería, forjando y labrando piezas, cuando sus ocios se lo permitían. M. de Bellamare hace igual afirmación.

La transformación de que fueron objeto las mansiones señoriales al mediar la décimaséptima centuria, derivada de los nuevos conceptos artísticos y sociales, produjo como consecuencia beneficiosa para la cerrajería el deseo de restablecer formas y aplicaciones de otros períodos, ya que los palacios y viviendas no precisaban fosos y murallas que los defendieran, bastando para sus cerramientos y protección las cercas, verjas y puertas de hierro. De ahí que en breve espacio de tiempo lograron gran desarrollo é incremento esta clase de construcciones, cuyos diseños se deben á los más eminentes arquitectos y ornamentistas de aquella época. Y tal es así, que á Jules Hardouin y Mansart se debe el diseño de la verja de Meudon; al arquitecto Girard la del castillo de Saint Maur, y á Jean Marot las de Maisons y Saint-Cloud.

Si la aplicación de las obras de cerrajería en el exterior de los edificios adquirió tan gran desarrollo, no fué menor el de sus aplicaciones en el interior de las habitaciones, mobiliario y objetos de lujo y ostentación, en cuales obras hallaron asimismo los cerrajeros franceses medio y ocasión en que dar muestra de su habilidosa fantasía.

Francia cuenta en este período con una verdadera pléyade de cerrajeros ilustres, que representan dignamente la industria, ya que las producciones que han legado á la posteridad son tan notables como numerosas. Simón Delobel, que labró las puertas de hierro de la escalera del Rey y los antepechos de los balcones y ventanas del palacio de Versailles; Baron, autor de los herrajes de la biblioteca de Luis XIV; Etienne Boudet, de las barandillas de la escalera de Trianón; Fordrin (el viejo), Alexandre Legrand, Jean Potelet y Godignon, á quienes se deben las más bellas piezas de hierro que embellecen los palacios de Trianón y Versailles; Poyart y Rosignol, autores de las existentes en el de Fontainebleau; Antoine Le Maitre, que ejecutó admirables trabajos para el Palais-Royal y la Biblioteque; Gasté y Gabriel Luchet, que forjaron para el castillo de Clagny; Gilles de Bellin, que labró en 1686 la reja del coro de la iglesia de Santa Ana de Premontré; P. Denis, constructor de la de la abadía de Saint-Denis; Robert de Cotte, á quien se debieron las de cerramiento del coro de la iglesia de Nuestra Señora de París; Domenico Cucci, que enriqueció con sus obras el suntuoso palacio del Louvre. A estos nombres preciso es agregar el de otros no menos distinguidos maestros, como Antoine Jacquart, que establecido en Poitiers produjo obras de mérito en los primeros años de la centuria; Pompeus (1612), que se distinguió por sus artísticas llaves y cerraduras, al igual de Pierre Guillebaud y Jean Buré en 1618; Didier Torner en 1622; Jean Gilbert de Rouergue en 1627; Mathurin Jouse, maestro cerrajero de la Fléche, á quien se debe el primer tratado completo de la cerrajería publicado en 1627, Guillaume Planchart en 1628, Jean Foudrin en 1632, Michel de Soissons en 1633, Homer Mourel en 1636, Nicolás le Picard en 1643, André le Provençal en 1646, Michel le Rochellois, Simon Gomier, Etienne Doyar, Jean le Flaman y Joseph Jardin en 1649, Pierre Lionnais en 1650 y Mathurin le Bretón en 1670.

Las ciudades de la antigua Flandes ofrecen también curiosos ejemplares de cerrajería, de igual gusto y estructura que las producciones de la misma índole de nuestro país, verdadero reflejo de la dominación española; no así Inglaterra, en donde hasta época muy reciente no se ha operado una verdadera evolución en las artes, poco cultivadas durante el siglo XVII, pues á mediados de aquella centuria sólo descollaba la figura de un solo arquitecto, Iñigo Jones, sin carácter suficiente para crear un estilo nacional que informara todas las creaciones artísticas, ya que contagiado por la influencia italiana, fué imitador servil de la escuela borrominesca, utilizando como es consiguiente sus elementos las artes y las industrias suntuarias.

Con mayor suma de energías, presenta Alemania en este período campo de observación y estudio. Los talleres de cerrajería alimentan el fuego de sus fraguas, destacándose entre la confusión de sonidos que brotan en las grandes poblaciones el producido por el continuo machacar de los martillos sobre el acerado yunque. En Nuremberga y Berlín concéntranse los maestros cerrajeros, entre los que figura el inge-

nioso y hábil Thomas Leygebe, fallecido en 1683, y en ellas y otras ciudades no menos importantes lábranse obras tan notables como la caprichosa verja que limita la escalera de honor del famoso castillo de Rubein en el Tirol; el notable antepecho del palacio de Wurzburgo, de puro estilo Luis XIV, con aplicaciones de bronce en forma de amorcillos que producen el mejor efecto, y el precioso farol, de igual gusto, existente en el Museo de Munich. Cierto es que todas estas obras no son de carácter germano y que responden á las corrientes imperantes; mas á pesar del contagio, presentan caracteres que las distinguen y son manifestaciones gallardas del dominio y desarrollo que aún gozaba la cerrajería en aquel país. Nuremberga continuaba siendo el verdadero centro ó emporio de esta industria, y sus artífices proseguían ejecutando con los nuevos elementos obras meritísimas, conforme puede apreciarse por la muestra ó enseña que figura en el Museo Nacional de Munich, hábil y delicadamente ejecutada. Pende de ella el águila imperial con aplicaciones doradas, y sobre el brazo ó mástil que la sustenta, vese á un jinete que por la riqueza de su traje puede ser la representación de algún personaje de la época (1).

Si es poco halagüeño el cuadro que ofrecen en nuestro país todas las industrias á partir de la segunda mitad de la décimaséptima centuria, en que se inicia marcadamente el período decadente, es á todas luces desconsolador el que presenta al comienzo del siglo XVIII. Parece como si al eclipsarse para España el sol de su antigua grandeza, trocáranse en noches los claros días del espíritu nacional y se paralizase el movimiento creador que tantas bellezas produjo, desapareciendo con el poderío las manifestaciones industriales, de las que sólo pudo conservarse, durante un largo período de tiempo, el gratísimo recuerdo de su pasado esplendor. Apagóse en los talleres el ruido producido por los escoplos y martillos, telares y batanes; quedaron desiertas las lonjas y centros de contratación, y sólo el fragor de las armas y el tañido de las campanas anunciando las fúnebres ceremonias del Santo Oficio percibíanse en las silenciosas ciudades españolas, antes tan alegres y bulliciosas. El fanatismo de Carlos II el Hechizado y la desatentada política de sus ministros empobrecieron y aniquilaron á la nación de tal manera que los siete ú ocho millones á que quedaron reducidos los habitantes de la península estaban tan hambrientos y embrutecidos, que el primer Borbón vióse obligado á confiar á extranjeros la dirección del Estado, falto de hombres capaces de llevar adelante la ardua empresa de la regeneración de la patria. El francés Orry, el holandés Riperdá, el alemán Koniseg y los italianos Grimaldi y Alberoni fueron los primeros ministros á quienes se debe la reorganización de los servicios públicos y el renacimiento de la industria nacional, así como á Olivieri, Procaccini, Amiconi, Tieppolo y Mengs débese el renacimiento artístico y la fundación de aquella escuela, base del desenvolvimiento que, gracias á sus nobles esfuerzos, lograron convertir en ese centro oficial que conocemos bajo el título de Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Al advenimiento del primer Borbón imperaba por completo la extravagancia y el mal gusto. Rivera trató de sostener el estilo importado de Italia; mas Churriguera fué exagerando la nota hasta el extremo de que por la influencia que ejercía la corriente dominante, se produjeran obras como el altar mayor de la catedral de León, que merecieron de críticos tan ilustres como Ponz duras y acerbas censuras (2).

El barroquismo en su forma española, con todos sus desvaríos, perturbó á los artífices é industriales, ahogando los impulsos del genio y las tradiciones artísticas peninsulares. La cerrajería perdió por completo su carácter, y de ella sólo quedó en España el fehaciente testimonio de su antiguo abolengo. No otras consecuencias había de producir una sociedad caduca, afectada intensamente por el trastorno político y social, cuyas debilidades é incertidumbres habían de traducirse en sus manifestaciones. De ahí que resalte de modo tan visible la decadencia de las concepciones, y que los artistas recurriesen á bastardeados medios, como el aparatoso remate, la columna salomónica, los arcos truncados, la hojarasca y las in-

(1) Copia de esta obra, ejecutada asimismo en hierro, existe en la sección de cerrajería del Museo Municipal de Reproducciones Artísticas de Barcelona.

(2) Dice Ponz en su notable obra *Viaje de España*, que «parece una pellejería.»

finitas y extravagantes aplicaciones rocallescas que hacían desaparecer las líneas y aun la forma de la obra ó de la producción. Tales divagaciones engendraron las dudas y la confusión entre los artesanos, entre los industriales, ahogando sus iniciativas hasta tal punto, que así como en los siglos anteriores exigían los gremios para los exámenes ó pasantías, no sólo la obra ejecutada, sino también su dibujo ó proyecto, redújose en esta época la exigencia simplemente á la presentación del trabajo material de la pieza construída. Igual procedimiento debieron adoptar los cerrajeros, quienes perdieron ya su tradición y cayeron confundidos en la general ruina. Las nuevas formas de construcción y las aplicaciones de las obras de carpintería, en su integridad, sin necesidad de recurrir á su embellecimiento por medio de los herrajes, puesto que aquél resultaba de la combinación de las maderas, de los moldurajes, plafones y ensambladuras, fueron también causa determinante de la decadencia de la cerrajería, mereciendo escasa importancia, dada la simplificada aplicación, circunscrita á su efecto puramente mecánico. Cierto es que con la venida de Felipe II se inició una á modo de regeneración artística, debida indudablemente á los artistas y artífices que consigo trajo el monarca; pero aun así, sólo podemos citar escasas obras de cerrajería de verdadero mérito: la verja de la iglesia de Santa Bárbara en Madrid, antes Salesas Reales, erigida por D. Fernando VI y su augusta esposa Doña Bárbara de Braganza, rematada por dos gemelos escudos pintados de España y Portugal, á los que iba sobrepuesta una corona real, destruída en septiembre de 1868 por las ignorantes turbas. Las verjas de las iglesias de San José y de los Santos Justo y Pastor, de la coronada villa, indican también el estilo dominante de la época. Aunque no tan generalizada su aplicación como en las anteriores centurias, decoráronse algunas puertas con pernios, clavos y chatones, pero no revisten gran importancia.

La cerrajería barcelonesa, que no podía constituir una excepción, corrió igual suerte que la de las demás regiones ó provincias, arrastrada por la misma corriente de decadencia. Existe, sin embargo, un antecedente que demuestra en cierto modo que nuestra ciudad fué su último baluarte. La ruina y el desmoronamiento industrial producido por el desacertado gobierno de Carlos II, no debió afectar con igual intensidad á las industrias de Barcelona que á las de las demás ciudades, pues aquéllas continuaban organizadas en gremios que tenían su representación en el Consejo, como la cerrajería, que contaba con un Conceller, el maestro Miguel Dalé. Además, y según resulta de los documentos existentes en el Archivo Municipal, debió el gremio ser muy numeroso y por lo tanto con vasta esfera de acción, ya que al declararse la ciudad por el archiduque Carlos, organizáronse milicias y cuerpos armados para combatir las tropas de Felipe V, figurando una compañía, la 4.ª del batallón titulado de la Santísima Trinidad, compuesta exclusivamente de cerrajeros y agujeros, mandada por el maestro Ignacio Boria Sanahuja, así como las 5.ª y 6.ª compañías de Santa Eulalia, mandadas por Salvador Casanovas y Bartolomé Reig respectivamente, que se batieron con extraordinario denuedo y bizarría durante el sitio y bloqueo de los años 1713 y 1714. Muestra de cuanto exponemos son las obras que se produjeron durante aquel período en nuestra región. En la mayoría de ellas nótase, cual lo justifica la existencia del ejemplar reproducido en la figura 64, el empeño de perpetuar la forma, de conservar la tradicional estructura que tanto distingue las obras de cerrajería de los siglos anteriores.

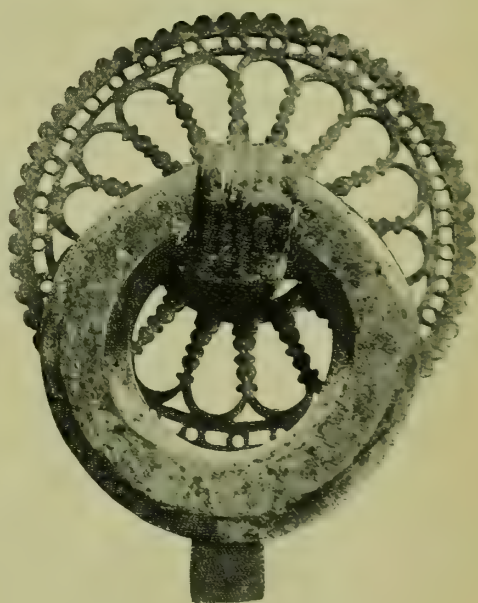


Fig. 64. – Aldabón catalán del siglo XVIII (de la colección del Sr. Rusiñol)

A la iniciativa de Carlos III, de gloriosa memoria, débese un nuevo período de florecimiento, ya que al igual de Felipe V y con mayores resultados dió nuevo impulso á las artes, restableciendo en Alcora, Talavera, Manises, La Granja, Cebreros, etc., las ya olvidadas industrias. Cierto es que éstas perdieron

su carácter genuinamente nacional, y que así como en el siglo anterior ejerció, conforme hemos indicado, decisiva influencia el estilo de los Borromino y Bernini, en el á que nos referimos y especialmente durante el reinado de los primeros monarcas de la dinastía borbónica, el arte francés sustituyó al italiano, sirviendo sus elementos de fuente de inspiración para las creaciones de nuestros artistas y artífices. Esto no obstante, aplausos merece el monarca que tomó á su cargo la honrosa empresa de levantar el ruinoso edificio del arte español, como los merecen también aquellos que contribuyeron con su personal esfuerzo y con su inteligencia á consolidar obra de tan trascendental importancia. No se crea, sin embargo, que se llegó á la reconstitución: trazóse el camino, echáronse nuevos cimientos; pero al cabo, falto el arte de guías y mentores, conducidos por personalidades que no lograron sustraerse á las flaquezas del procedimiento, fué desmoronándose poco á poco el edificio á tanta costa levantado, y los sucesores de Carlos III, la sociedad española del último tercio del pasado siglo, fueron impotentes para evitar el nuevo período de decaimiento, que cuidaron de completar con sus vandálicos destrozos las huestes napoleónicas en los comienzos de esta centuria, y los ingleses que vinieron á la península para prestarnos su mentido apoyo.

En el último tercio del siglo, Inglaterra planteó una nueva aplicación á los trabajos de cerrajería, construyendo preciosos aderezos de hierro cincelado y relevado, que constituían un bellísimo adorno para las damas. Pronto extendióse la innovación, y Bélgica primero y Francia después imitaron el ejemplo de los industriales ingleses. En España construyéronse asimismo piezas admirables, y si bien fué breve el reinado de esta moda, consérvanse en las colecciones y museos notables ejemplares que parece que llevan marcada la vigorosa genialidad de las creaciones del Renacimiento, unida á la trivialidad que distingue á la mayor parte de las manifestaciones de la pasada centuria.

Importante es el conocimiento del arte francés en el siglo XVIII, ya que produjo varios estilos, á los que se sujetaron todas las industrias. Conviene observar, ante todo, que en Francia como en los demás países informaron dos corrientes distintas: la representada por las obras del neo-clasicismo y aquellas que pretendían ser producto de la originalidad. Una y otra escuela contaron con geniales propagadores, revistiendo sus construcciones el carácter de verdaderos monumentos, cual acontece con la columnata del Louvre, el palacio de Versalles, el Guardamuebles de la Corona, la Puerta de San Dionisio, la iglesia de Santa Genoveva y otros más. Los proyectos de Levan, Perrault, Blondel, Gabriel, Ramée, etc., influyeron poderosamente en la evolución artística de la vecina república. Artistas y artífices adoptaron, para la forma, los nuevos moldes, y Francia pudo contar con tantos estilos cuantos monarcas registra su dinastía en el pasado siglo, aparte de alguno particularísimo, cual el *rococo*, malaventuradamente introducido por Justo-Aurelio Meissonier (1695-1750), platero, arquitecto y escultor de Luis XV, que influyó de modo decisivo en la perversión del buen gusto, pues así sus obras como las de sus imitadores parecen producto de un exagerado é inexplicable barroquismo. Cuanto á la cerrajería, aseméjase en este período, según la ingeniosa y oportuna apreciación de un crítico francés — M. Arçene Alexandre, — al ramillete final que se dispara como remate de un espectáculo de fuegos de artificio; esto es, deslumbrador por la variada tonalidad de sus cambiantes luces, atronador por su estrépito; pero tan rápido, tan fugaz en su aparición, que apenas deja el tiempo necesario para que se grabe su impresión en la retina. Las balaustradas de los balcones, las verjas, faroles, muestras y hasta los objetos usuales y de menaje presentan una exuberancia tal de ornamentación, que acusa desde luego la última etapa de esta industria, que cual todas las artes en su período decadente engalanan sus producciones con exagerada profusión, cual si la riqueza, la fastuosidad fuesen elementos indiscutibles del buen gusto.

Si bien es innegable que durante el reinado de Luis XIV recobró la cerrajería en la vecina nación su antigua importancia, gracias á la protección dispensada por el monarca, es más visible el extraordinario desarrollo que adquirió durante la Regencia y el gobierno de Luis XV. A ello contribuyó poderosamente el estilo dominante, cuyas formas procuraban medio á los artífices para ejecutar primores, cual puede

observarse en la cerradura y llaves que se reproducen en las figuras 65 y 66, ya que no otro calificativo debe darse á las obras por ellos ejecutadas en presencia de dibujos y diseños tan inteligentemente trazados cual los que constituyen la obra publicada en 1725 por Louis Fordrin, *Nouveau Libre de serrurerie inventé et composé par Louis Fordrin, serrurier ordinaire du roy et de sa monnoye, Paris.* No debe sorprender, pues, que con tales maestros y copiosos elementos sufriera radical transformación la cerrajería, perdiendo sus obras el carácter defensivo que antes las distinguía, para convertirse en medios de decoración y embellecimiento. «La cerrajería – dice un escritor contemporáneo, M. Lamour, en su *Preliminaire apologetique* – embellece lo útil, ocasiona cierto encanto y sus producciones son delicadas y majestuosas, siendo susceptible de adoptar todas las formas. Tiene la genialidad y la energía de la pintura y la escultura, los atrevimientos de la arquitectura é indiscutible solidez, trocándose sus obras en monumentos.» No menos digno de ser conocido es el párrafo que á esta industria dedica M. Mercier en su obra titulada *Tableau de Paris*, puesto que demuestra también la alta consideración y estima que se dispensaba á los cerrajeros en aquella época, así como el concepto artístico que se asignaba á esta industria. «El cerrajero se ha convertido en artista – dice el ilustre escritor francés, – se labra el hierro para asociarlo á la arquitectura, presentándose tan flexible como la madera. Retuércesele á voluntad, y adquiere la forma de livianas y movibles hojas, quitándose al metal su dureza, que parece como si hubiese recibido cierta clase de vida.»

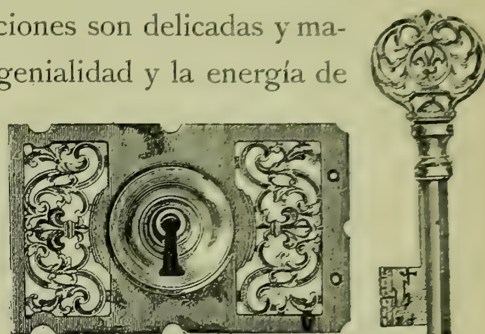


Fig. 65. – Cerradura y llave del siglo XVIII (de la colección de M. Lesecq, París)

La asociación de los artífices y los artistas es tan íntima, tan eficaz y provechosa, que puede afirmarse que á este consorcio debe la cerrajería su doble carácter. Más señaladamente que en los siglos anteriores, prestan su concurso eximios artistas; geniales pintores, celebrados escultores é ilustres arquitectos no se desdeñan de aportar el esfuerzo de su inteligencia y unir su nombre y su labor al de los modestos forjadores. Oppenard y Meissonier fueron los primeros que prestaron su artística colaboración á tan loable empresa. A éstos siguió el célebre escultor Slodtz, que facilitó á los cerrajeros parisienses Perés y Corbié innumerables diseños, entre ellos los que sirvieron para ejecutar las verjas de las catedrales de Bourges y Amiens; P. E. Babel, también escultor, que publicó un libro de modelos de cerrajería, *Premier Livre de nouveaux dessins de serrurerie, inventé et gravé par Babel, Paris*, y el arquitecto François de Cuvilliés, que dió á la estampa otra excelente publicación, *Livre de serrurerie nouvellement inventé par François de Cuvilliés, conseiller et architecte de S. M. I.* A las iniciativas de estos que pudiéramos llamar cultivadores del gran arte, siguieron las de los artistas de segunda línea, cerrajeros y dibujantes, á cuya inteligencia se deben obras no menos valiosas, cual la reja de cierre del coro de Saint-Germain l'Auxerrois, labrada magistralmente por Pierre Deusnier; el famoso pasamano de la escalera del Palais Royal, obra de Courbin; las rejas de la Escuela militar, construídas por Fayet; la notabilísima del castillo de Arnouville, ejecutada en 1760 por Nesle, cerrajero de Gonesse, y que hoy forma parte de la colección Rothschild.



Fig. 66. – Llaves del siglo XVIII (de la colección de M. Lesecq, de París)

También los cerrajeros, estimulados por noble y laudable emulación, dedicáronse á ejecutar modelos y diseños, que merecieron el honor de ser publicados. Hállanse en este caso la serie de dibujos de Nicolás Guerard, *Diverses pieces de serrurie pour portes cochères, portes bourgeoises, fermetures d'eglise*, publicada en París en 1713; la del maestro G. Vallée, titulada *Divers Livres de serrurie et d'ornements faits par G. Vallée, maitre serrurier à Paris, gravés par son fils*, etc.; y la debida á Fontaine, *Nouveau Livre d'études et principes de serrurerie dedié aux compagnons et apprentifs de la profession, par Jacques Valentin Fontaine, serrurier du roy à la manufacture royale des Gobelins.*

Ya hemos hecho notar el general interés que despertaba en todas las clases la cerrajería y el concepto que merecían sus obras como producciones artísticas, dignas por lo tanto de ser conocidas y admiradas por el público. Así lo demuestra, aparte de innumerables documentos de aquella época, la circunstancia de haberse expuesto ó exhibido por sus constructores las obras más notables que produjeron. En 1760 expuso el cerrajero Perés en su taller, situado en la calle de la Sainte-Croix-de-la-Bretonnerie, las rejas que acababa de labrar para Bourges; en 1761 el maestro Doré realizó análoga exhibición de las rejas destinadas á la iglesia de Saint-Roch, según puede leerse en el número del *Mercure* correspondiente á la segunda quincena del mes de enero del citado año; en 1763 un cerrajero de Corbie, el maestro Veyrens (a) Vivarais expuso durante algunos días una magnífica palmera destinada al altar mayor de la abadía de Valoire; llegando al extremo en 1769 el maestro Guerard de establecer en su taller de la calle Bordet de París una sala permanente de exposición de sus obras.

Otro dato podemos agregar que atestigua asimismo la estima que merecían las obras de cerrajería, cual es el que aporta el valor ó cantidades que por ellas se satisficieron y las gratificaciones que percibieron algunos maestros. Consta en las *Mémoires secrets*, de Bachaumont, que los canónigos de Saint-Germain-l' Auxerrois, para demostrar lo complacidos que habían quedado por la reja del coro labrada por Daumier, acordaron por unanimidad aumentar hasta 50.000 libras, las 38.000 en que se había ajustado la obra.

Los maestros cerrajeros concentraron todos sus esfuerzos y su ingenio, respondiendo, tal vez, á una de las necesidades imperiosamente sentidas, á la construcción de cerraduras de seguridad, provistas de complicados mecanismos, tan exactos y perfeccionados que resultaban de todo punto inútiles las tentativas que se hicieran para forzar la puerta ó mueble en que se hallasen colocadas (1).

Extraordinaria aceptación obtuvieron en Francia los adornos de acero á que nos referimos anteriormente, sosteniéndose la moda desde 1776 hasta la Revolución, en que la ola barrió con igual fuerza á las clases privilegiadas que á las industrias suntuarias á quienes prestaban vida sus recursos. Granchez fué el afortunado fabricante y proveedor de los botones, dijes, broches, pendientes, etc., de acero pulimentado. Su fábrica, situada en Clignancourt, llamaba la atención y se consideraba como un triunfo industrial, hasta el punto de dedicarle el *Mercure*, uno de los periódicos de más circulación, encomiásticos artículos y extensas descripciones. Cuanto á la tienda, en cuya muestra leíase «au petit Dunkerque,» hallábase situada en el Pont-Neuf, entre la calle Dauphine y la de Nevers, gozaba de reputación europea y era el punto de reunión de la nobleza y de la burguesía acomodada. Voltaire fué uno de sus asiduos concurrentes, y Mercier, en su *Tableau de Paris*, no oculta la admiración que le producía el escaparate de aquel ingenioso industrial, en el que las piezas de acero brillaban cual si fueran pequeños espejos tallados en mil facetas.

Granchez supo con provechoso acierto anticiparse á las reglas de la moda y á sus variables caprichos, ideando de continuo originales formas y aumentando el número de sus aplicaciones, hasta el punto de llegar á ejercer indiscutible influencia en el gusto artístico dominante. «Precisa hacer justicia y reconocer el buen gusto del maestro – dice un escritor contemporáneo, – ya que anima y dirige á los artistas é imagina las formas que han de alcanzar el favor del público..... La orfebrería y joyería han realizado extra-

(1) Que la seguridad personal dejaba entonces mucho que desear, demuéstranlo los anuncios insertos en el *Journal de Paris;* entre ellos figura el del cerrajero Georget, quien anuncia, en 1783, sus «cerraduras de seguridad, invención de sumo interés para los ciudadanos acomodados.» Y continúa: «la primera de mis cerraduras es tan perfeccionada, que no hay modo de abrirla con otra llave. La segunda hállase dispuesta de manera que sólo podrá hacerla funcionar quien conozca el secreto. He inventado asimismo – agrega – el medio de ocultar la entrada de las cerraduras, con el fin de evitar que se pueda modelar con cera. No existen dos cerraduras de cuantas construyo, aun las que afectan igual forma, que puedan abrirse con la misma llave.»

Todo este ingenio mecánico contribuyó á la decadencia artística, y la decoración de las obras fué olvidada por los cerrajeros, quienes sólo se preocuparon de la aplicación industrial

ordinarios progresos desde que se tuvo la feliz idea de exponer modelos tan elegantes como variados.» Gracias á su iniciativa, los dibujantes ocupados en sus establecimientos proyectaron modelos etruscos, que ejecutados hábilmente producían el efecto de verdaderas reproducciones. De ahí que resulten justificados los elogios que las publicaciones de aquella época dedican á Granchez. El *Cabinet des Modes* de 15 de diciembre de 1785 ocúpase extensamente de las piezas talladas en forma de facetas, imitación exacta de los productos ingleses.

Un competidor tuvo Granchez en su antiguo asociado Dauffe, tan habilidoso como él y asimismo protegido por el monarca y la nobleza. Distinguióse especialmente en la construcción de botones de acero, calados con la mayor delicadeza, que se vendían al precio de vienticinco luises cada uno, siendo Luis XVI quien primero los ostentó en su casaca. Esta moda fué cundiendo de tal manera, que al estallar la revolución habíase exagerado hasta el extremo de haberse proscrito las joyas y toda clase de adornos ejecutados en otros metales. En enero de 1789 consignaba el *Magasin des Modes françaises et anglaises* que llevaban los elegantes en el sombrero un broche de acero, de igual materia la guarnición de su espada y de acero también las cadenas y dijes de los dos relojes.

Durante el período revolucionario exageróse más y más la moda, y hasta las damas proscribieron las joyas para adoptar los pendientes, brazaletes y dijes de acero, que continuaron usándose hasta que la fastuosidad del Consulado determinó el renacimiento de las joyas y adornos de oro y la aplicación de los camafeos, resultando infructuosos los esfuerzos de los industriales que trataron de sostener, aunque bajo nuevas y variadas formas, el imperio de aquel metal, á quien el filósofo Sobry consideraba *triste y repulsivo.*

Hasta aquí llega la historia de la cerrajería, por más que el siglo XVIII signifique la de su decadencia y desaparición. Para contener la ruina no bastaron las aficiones de un monarca que, como el infortunado Luis XVI, dedicaba sus ocios, cual pudiera haberlo hecho el más sencillo burgués, á la construcción de obras de cerrajería, en unión del maestro Gamain (1), ni los esfuerzos de Pfannistiel en Alemania y Fagot y Ambroise en la vecina nación. La hora había sonado ya, y en aquellos momentos en que los pueblos se conmovían hondamente en su constitución, en busca de nuevos ideales, en que el feudatario se convertía en ciudadano y la sociedad parecía renacer, desaparecían de golpe las industrias suntuarias, cual si se reprodujese la constante evolución de la naturaleza: la muerte sirviendo de fuente de vida; los elementos que acaban, prestando vida á los que surgen.

Durante el presente siglo han cambiado por completo los ideales de la cerrajería. El hierro forjado ha sido sustituído por las piezas de fundición, la cerrajería por la quincallería. Vanos fueron los esfuerzos que llevaron á cabo los maestros franceses en la primera mitad de esta centuria, puesto que sujeta nuestra época á otras corrientes, y persiguiendo distintos ideales que las anteriores, atuviéronse las más de las veces el buen gusto á la conveniencia, el arte á la economía, y son escasas, por lo tanto, las obras de importancia que pueden citarse, entre ellas la reja de hierro dorado que limita el coro de la iglesia de Nuestra Señora, labrada el 1809 por el cerrajero Vavin.

Lento ha sido el renacimiento de la cerrajería francesa. Un hecho, una circunstancia verdaderamente fortuita, inició el nuevo período. La necesidad de reparar las puertas de la iglesia de Nuestra Señora, operación confiada por Violet-le-Duc al maestro Boulanger, dió lugar á que el artífice debiera inspirarse en las tradiciones y modelos de la edad de oro de esta industria, ejemplo que imitaron posteriormente M. A. G. Moreau, Roy, Favier, Bergotre, Davillier, Auguyat y otros más, sin que á pesar de la pujanza y elementos con que cuenta la industria francesa, revista la cerrajería moderna de aquel país la importancia y mérito que la de nuestra nación.

---

(1) De las declaraciones arrancadas por el tribunal revolucionario al maestro cerrajero Gamain, despréndese que el mismo infortunado monarca construyó el célebre armario de hierro de las Tullerías, suponiéndose que fué asimismo el traductor de la obra del holandés Joseph Botterman *Art des serrurier*, publicada en París por Feutry en 1789.

Fatal fué para la cerrajería la crisis económica y la transformación social que consigo trajo la Revolución. Esterilizados quedaron el buen gusto, la habilidad y la inteligencia de Destriches, D'Olivier, Roche, Puzin, Faure, Marguerite, Durand, Jean Baptiste Buirette, Contou, Bigonnet, Chopitel y otros más; pues á excepción de la célebre cúpula de la Halle au Blé, ejecutada por Contou; la reja del Palacio de Justicia, obra de Bigonnet, y los diseños de Deneufforgue y Desbœufs, apenas pudieron dar muestra de su existencia. El trastorno ocasionado por las guerras, la paralización de trabajos y el abandono en que quedaron los palacios y castillos, produjo como necesaria consecuencia la adquisición de lo indispensable y preciso para los usos y necesidades de la vida. En tales circunstancias no podía prosperar ni manifestarse la cerrajería, que como todas las artes suntuarias precisaba para su existencia los beneficios de la paz y las ventajas del orden social. En aquella época de licenciosa violencia, los vandálicos satélites de la Revolución destruyeron obras magistrales, so pretexto de que su existencia recordaba la monarquía. Puertas, verjas y cuantas piezas podían ser causa de admiración, fueron desmontadas y sus partes destruídas ó vilmente enajenadas por los astrosos representantes del terror.

Los enciclopedistas y Napoleón fueron la causa que determinó hondas mudanzas en todos los Estados europeos. Los vientos revolucionarios y los ejércitos napoleónicos agostaron en todas partes lo que constituía la vida de los pueblos, y las artes, cual las industrias, quedaron ahogadas por el humo de los combates y el estruendo de los cañones.

Nuestro país, objeto también de la ambiciosa codicia y rapacidad de las águilas francesas, aniquiladas ya sus iniciativas por los desaciertos de un favorito y la debilidad de un monarca, no podía constituir una excepción. De ahí que el renacimiento haya sido más laborioso y difícil, puesto que muy grande y honda fué la ruina, costando trabajo concebir cómo un país cual el nuestro pudo caer en un aniquilamiento tan completo, y olvidar sus gloriosas tradiciones artístico-industriales hasta el punto de que durante un largo período de tiempo invadió los mercados la producción extranjera y las contadas manifestaciones de la industria española no tuvieran marcado el sello ó carácter nacional, cual antes acontecía.

El corriente siglo presenta dos fases completamente distintas en cuanto á la cerrajería se refiere. La que como consecuencia de la paz determina entre sus beneficios el movimiento artístico industrial, inspirado en extranjeros moldes, y la del Renacimiento moderno, por medio de elementos indígenas. El primero ofrece escaso interés; no así el segundo, puesto que representa una grata y halagadora esperanza. A las Provincias Vascas cabe la gloria de contar con habilísimos artífices que han logrado implantar de nuevo una industria que floreció gallardamente en la décimasexta centuria, cual es la damasquinería, ó sea las incrustaciones de oro y plata en las piezas de hierro y acero, inspiradas las más de ellas en obras ejemplares de la buena época. Innumerables son sus manifestaciones, puesto que los damasquinadores modernos no se limitan á reproducir únicamente piezas de carácter suntuario, sino que aplican también este medio de rico y artístico embellecimiento á los objetos de uso común y frecuente y aun á aquellos que impone la moda. Igual importancia reviste la cerrajería, que ofrece en su nueva vida, como caracteres distintivos, la depuración del buen gusto y la perfección de los trabajos ejecutados hoy, con la gran copia de medios y elementos con que cuentan todas las artes. Nada tenemos que envidiar á las demás naciones.

Excelentes muestras del próspero estado de las dos ramas á que nos referimos y de la inteligencia, habilidad y buen gusto de nuestros artífices, son los hermosos jarrones de hierro, primorosamente damasquinados, que reproducen los grabados números 67 y 68, inspirados uno y otro en las tradiciones de la época del renacimiento de esta industria. Análoga distinción merece el hermoso florero de hierro forjado (fig. 69), obra magistral de la cerrajería catalana, que por sí sola y á falta de otras producciones, basta para asignar á la industria del hierro el alto concepto á que tiene derecho en nuestra patria.

Florencia y Venecia continúan labrando piezas de hierro para el comercio, y aunque su forma parece ajustada á los buenos modelos de otras épocas, no resultan, por lo común, más que caprichosas invencio-

nes ó combinaciones de diversos elementos. Inglaterra presta más interés á los materiales para las grandes construcciones y á los trabajos de fundición, existiendo sólo una ciudad alemana, Munich, en la que todavía se forjan y labran piezas á imitación de los siglos en que tanto floreció la cerrajería. En Hungría hase concentrado el abolengo industrial austriaco; y si bien son en extremo recomendables las piezas que en sus talleres se construyen, éstas no aventajan á las admirables lámparas, flores, verjas y primorosas labores que se ejecutan en España.



Fig. 67.-Jarrón de hierro cincelado y damasquinado obra de D. Plácido Zuloaga

Cuanto á nuestra patria se refiere, justo es consignar que Barcelona ha logrado singularizarse y que á sus atrevidas y tradicionales energías débese el renacimiento de olvidadas industrias que se desarrollan hoy, si bien lentamente, bajo la bienhechora influencia del arte. Muestras inequívocas existen en innumerables edificios de carácter verdaderamente suntuoso, y que como el que sirve de morada á D. Eusebio Güell, ostenta en su fachada piezas maestras de cerrajería, inspiradas en otras de los siglos XV y XVI. En España, como en los demás países, se ha comprendido, por fortuna, la necesidad de estudiar y proseguir la labor intelectual y material que el pasado representa, para partir de él, continuando el estilo y procedimiento de las antiguas industrias. Así y sólo así puede resolverse el problema social y económico, fortaleciéndose con el patriotismo y con la riqueza producida por el trabajo nacional con elementos propios. De vital importancia es la solución.



Fig. 68 – Jarrón de hierro damasquinado y cincelado, obra de D. M. Alvarez, de Toledo

En un país esencialmente artístico como el nuestro, consideramos que no es posible se extinga el recuerdo admirable, que bebiendo la inspiración en lo más profundo de nuestra esencia, produjo creaciones tan sorprendentes, que aun hoy, al cabo de los siglos transcurridos, representan nuestras glorias, nuestros sufrimientos, nuestras aspiraciones, nuestro carácter y cuanto constituye nuestro modo de ser y nuestra nacionalidad.

Podremos haber caído en períodos de postración; pero el arte español no ha muerto, porque es el alma, la esencia de un gran pueblo, que por fortuna cuenta hoy para guiarle con privilegiadas inteligencias: cuenta con artistas y artífices que el mundo respeta, y cuenta con amantes fervorosos de nuestro artístico é industrial renacimiento.



Fig. 69.-Florero de hierro forjado, obra de Concordio González

ARMAS

EDAD DE PIEDRA. – ERA CÉLTICA. – ARMAS DE BRONCE, GRIEGAS, EGIPCIAS, PERSAS, ETRUSCAS, ASIRIAS, GALAS Y ROMANAS

Para determinar el origen de las armas, preciso es remontarse á las primeras edades, ó mejor dicho, al período en que fué posible la existencia del hombre, ya que su aparición en la tierra se señala por sus rudimentarias creaciones, verdaderamente interesantes y dignas de estudio. Sus primeros instrumentos de ataque y defensa suministróselos la naturaleza, y los cuchillos, hachas y puntas de piedra para lanza y flecha (figs. 70 y 71) revelan los recursos que supieron alcanzar los primeros pobladores de nuestro planeta.



Fig. 70. – 1: Punta de lanza de pedernal encontrada en la isla de Rugen, en el Báltico. – 2: Otra lanza de pedernal negro, procedente de Suecia. – 3: Punta de flecha de pedernal gris, encontrada también en Suecia, cerca de Skone

A medida que el curso de las edades determinaba en los primeros hombres nuevas fases, sus manifestaciones ofrecían asimismo muestras de incipientes progresos.

En las armas obsérvanse modificaciones en su esencia y en su estructura, y á medida que el tiempo avanza y que las sociedades se forman y se constituyen los pueblos, aquilatándose la idea de patria, aumenta el hombre sus medios de ataque y multiplica los recursos de defensa. Circuye sus chozas, amparo de la familia, de rústica empalizada, que transforma en muros superponiendo pétreas moles cuando consigue trocar su primitivo y deleznable hogar por la estabilidad de las obras de fábrica, y concibe la construcción de armas que le protejan de los golpes de su enemigo.

Proscrita la piedra y utilizado el bronce (fig. 72) y el hierro, se abandonó la forma primitiva, y aunque no menos rudimentaria, aplicóse á la hoja un mango de madera á modo de empuñadura, tosca y grosera, con un escaso pulimento, en armonía con el penoso proceso de los primitivos tiempos.

El uso del bronce no proscribió el de la piedra, conforme lo demuestra el hecho de hallarse mezcladas armas construídas de ambas materias en los monumentos megalíticos. Las únicas diferencias que pueden establecerse, determínanse por el modo especial de ser y la situación respectiva de los pueblos del período protohistórico.

Del perfecto conocimiento de las aleaciones se deriva la construcción de armas, como la espada, que ha tenido el privilegio de perpetuar su forma, puesto que los tipos de las espadas de bronce del período céltico sirvieron, sin duda, para la ejecución de las espadas de hierro (fig. 73).

A medida que los hombres avanzaron en la senda de su relativo progreso, perfeccionáronse también sus creaciones. Las armas, los útiles y efectos mejoran á proporción que las edades se suceden y transcurren los siglos (fig. 74). Los metales proscribieron las aplicaciones de la piedra, y así el bronce como el hierro significan nuevos adelantos. El cuchillo de pedernal sustituyóse por la espada de bronce y ésta por la de hierro, corta ó con las dimensiones necesarias como instrumento de ataque y defensa.

Compréndese sin esfuerzo que la invención de las armas defensivas debía ser casi simultánea ó seguir á la de las ofensivas, y que aquéllas, respondiendo al propósito de proteger las partes del cuerpo en que más peligrosas pudieran ser las heridas ó las que más se exponían en los combates, debieron sufrir las modificaciones

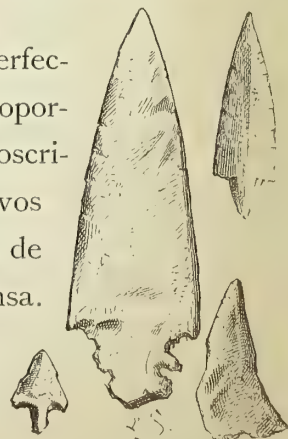


Fig. 71. – Armas de sílice encontradas en el campo romano

que determinaron las épocas, los progresos realizados en las industrias ó los mayores riesgos á que se exponían los combatientes. Probable es que las pieles de animales debieron ser los primeros recursos que utilizó el hombre primitivo para defenderse, cubriéndose con ellas la cabeza y el cuerpo, ya para preservarse de sus ataques ó ampararse de las armas de sus contrarios, en las luchas que pudieron sostener aquellos pueblos en sus primeros albores. No cabe duda que no empezaron á usarse las verdaderas armaduras hasta que se conocieron los metales y el hombre pudo disponer de medios y recursos para trabajarlos. Del conjunto de piezas que llegaron á constituir la armadura, dos de ellas consérvanse á través de las edades en todos los pueblos. El casco y el escudo empleáronse ya en las civilizaciones primitivas como único armamento defensivo para proteger respectivamente la cabeza y el cuerpo (figs. 75 y 76).



Fig. 72.-Armas de bronce encontradas en Bolonia

Es indudable que la costumbre de cubrirse la cabeza y algunas partes del cuerpo con una materia resistente data de las épocas más remotas y es distintiva de las primeras civilizaciones, siendo su uso constante y tradicional en todas las épocas y en todos los pueblos. A excepción del período protohistórico, el bronce y el hierro fueron los metales generalmente adoptados para la fabricación del casco, al que se dió la forma semiesférica, como exigida por la configuración del cráneo. Con motivo de los mayores medios de destrucción que fué adquiriendo paulatinamente el hombre, vióse obligado también á aumentar los de su defensa, variando y mejorando su estructura, adicionándose piezas de avance, como la visera para proteger el rostro, y el cubrenuca y apéndices, como las yugulares y el nasal, dispuestos asimismo para hacer más eficaz su protección. Éstas al cabo fueron unidas formando un todo articulado que permitía al guerrero cubrir ó descubrir el rostro á voluntad y tener la cabeza defendida por completo. Comúnmente formábase el casco por dos trozos de metal abombados, cuya unión producía una cresta ó arista más ó menos pronunciada, la cual los artífices de todos los tiempos hallaron medio de embellecer adornándola con penachos, crines ó figuras simbólicas, que bajo distintas formas constituían la cimera.



Fig. 73. – Espadas de hierro.–1: hallada cerca de Kempten, en la falda del monte Rochus.–2: proviene de las tumbas de Hallstadt, Austria

Los monumentos egipcios ofrécennos representaciones gráficas del armamento usado por aquel pueblo tan digno de estudio, figuradas en sus templos ó sepulcros, ya que se hallan pintadas ó esculpidas en sus muros las armas que usaron los soldados de aquellos Faraones, que llevaron sujeto tras su carro de guerra al pueblo hebreo. Él casco, de forma cónica ó completamente esférico, prolongábase en su parte posterior á modo de cubrenuca y se sujetaba por medio de cordones que se anudaban bajo la barba, sirviéndole de ornato más que de defensa dos bandas metálicas colocadas á modo de yugulares, sin desempeñar por eso el oficio de aquéllas. Los cascos de los soldados, aunque de igual forma, diferenciábanse de los de los oficiales por estar construídos de juncos hábilmente entretejidos, suficientes para resguardar la cabeza de las puntas de las flechas. A excepción del monarca y de sus capitanes, apenas usaron coraza las tropas egipcias, cuya defensa hallábase circunscrita al casco y á su original escudo (fig. 77). El armamento defensivo del Faraón era más completo, puesto que se componía del casco real llamado *khepersh*, que ofrecía distinta estructura, mayor volumen y más elegancia de forma. Componíase de dos



Fig. 74. – Puntas de lanza de bronce

piezas abombadas, cubiertas de piel de pantera, unidas entre sí formando reborde, prolongándose la posterior sobre la nuca. Hallábase exornado con metales y piedras preciosas y descollaba sobre la frente la serpiente *urea*, como emblema de la realeza, y en el cubrenuca el gavilán sagrado, símbolo del sol, pendiendo además largas bandas de ricas telas. El tronco hallábase protegido por un á modo de camisote de escamas metálicas, cosidas á una tela que se prolongaba hasta las rodillas, usando asimismo coraza, como lo demuestra un ejemplar fabricado con piel de cocodrilo, que se conserva en el Museo Británico.

Las armas ofensivas del guerrero egipcio consistían en espadas cortas y de ancha hoja con empuñadura de madera, hierro ó marfil; puñales exornados de caprichosos dibujos jeroglíficos; hachas, las más de ellas de bronce negro con adornos dorados; lanza, arco y flechas, en cuyo manejo fueron sumamente diestros.

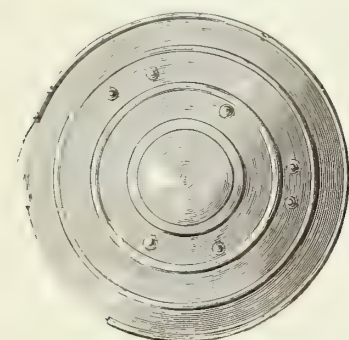


Fig. 75. – Escudo de bronce, reforzado con alambre del mismo metal, hallado cerca de Bingen

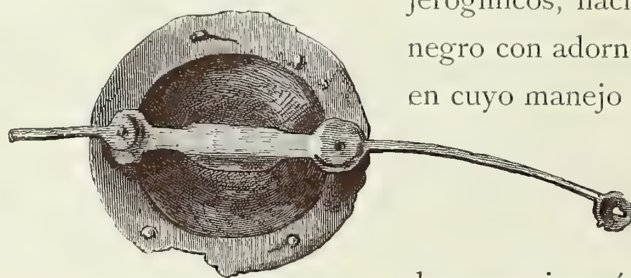


Fig. 76. – Cara interior de un centro de escudo, encontrado cerca de Darmstadt

Completaba su defensa, además del grande escudo, provisto en su parte superior de un agujero ú orificio para poder distinguir al enemigo sin descubrirse, un ancho brazal, profusamente decorado, siendo el del Faraón de oro con figuras relevadas y con á modo de embutidos semejantes al *cloissoné* de los japoneses. Las empuñaduras de las espadas y puñales eran objeto de delicadas labores, al igual que los mangos de madera de las hachas que ostentaban ricas incrustaciones de lapislázuli, cornalina y oro.

Mejor equipados los soldados asirios, llevaban cascos metálicos de bronce y aun de hierro, según atestigua un ejemplar de este último metal que se conserva en el Museo Británico, de forma cónica, puntiagudo, desprovisto de yugulares y cimera. Los reyes llevaban un casco á modo de tiara, exornado con tres cuernos. Posteriormente adicionóse al casco, á juzgar por sus representaciones esculpidas en los monumentos anteriores al cristianismo, la cimera curva, cresta de crines y yugulares, sin variar por eso su estructura.

La espada asiria muestra el grado de adelanto y cultura de aquel pueblo. Mucho más corta que la gala y semejante á la romana, revela por su elegante estructura y por sus labores el progreso que las artes alcanzaron. La empuñadura, si bien desprovista de cruz y guardas, presenta detalles de ornamentación que sorprenden, aun en su sencillez, lo mismo que la vaina, en cuya contera especialmente figuran representados de modo saliente diversos animales, tendidos ó recostados en el sentido de su longitud.

Cuanto al escudo asirio, preciso es recurrir, para conocer su forma, á las representaciones de esta arma esculpidas en los restos de sus monumentos. A juzgar por las líneas que dividen su cara interior, debía estar formado por la íntima unión de varios aros concéntricos, cubiertos exteriormente por una plancha metálica, ó bien por la piel endurecida de algún animal, sujeta por un aro de metal.

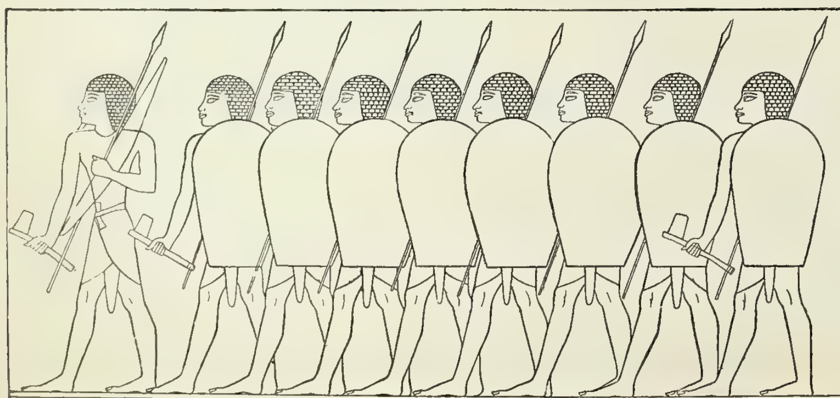


Fig. 77. – Guerreros egipcios del tiempo de Ha'tscheput (Dêr el bahari)

Conforme puede deducirse por los bajos relieves de las ruinas de Persépolis, los cascos persas no afectaron la forma puntiaguda de mitra que se observa en los cascos asirios, siendo más bien semiesféricos, coronados por una cresta que forma voluta en la parte superior del capacete y disminuye paulatinamente hasta la posterior para formar otra voluta. Existió otra forma de casco, según lo

evidencia otro bajo relieve del año 560 antes de J. C., cuyo vaciado se conserva en el Museo Británico, con visera levantada y babera de láminas articuladas, acerca de cuya interesante arma llama la atención M. Demmin, observando que este tipo hace presentir el casco laminado del Renacimiento.

Grecia, cuna y emporio de las artes, de la ciencia y de la civilización, cuyos sabios, filósofos y guerreros ilustraron las páginas de la historia é iluminaron con destellos de su inteligencia las tinieblas de la edad antigua, dejó, como todos los grandes pueblos, muestras evidentes de su progreso, señales innegables de su superioridad en todo cuanto podía recordar su existencia, en cuanto pudiera servir para estudiar su grandeza. Pueblo esencialmente artístico, supo imponer el sentimiento que le distinguía, creando un orden, un estilo peculiar, que aplicado á todas las manifestaciones industriales, á todas sus obras, á todas sus construcciones, ha gozado del privilegio de la adopción al legarlos á la posteridad. Culto á la par que emprendedor y guerrero, sus armas ofrecen la conjunción armónica de todas sus creaciones, el resultado de la actividad del artífice, avalorada por el sentimiento estético.



Fig. 78. – Peltasta griego (copia de un vaso)

Verdadero interés ofrece la armadura griega, pues aparte de la que podemos considerar como primitiva, ó sea la en que se representa á Hércules y á los demás héroes en los monumentos del período arcaico, puede considerarse como el modelo de donde se derivaron los adoptados por otros pueblos, con las modificaciones que exigían las épocas y los mayores medios de combatir. Sábese que ya en tiempo de Homero conocíase el modo de trabajar los metales que se aplicaban á las armas, y que se decoraban algunas piezas con ricos y artísticos damasquinados, como el escudo de Aquiles, en cuya obra se unían el oro y la plata con otros metales, que se aplicaban á las armas para producir combinaciones de tonos y completar el buen efecto de la composición.

Distintas formas afectaron las armas usadas por los soldados helenos, según la época y el arma á que pertenecían. Éstas pueden determinarse, ya que presentan caracteres y especial estructura. Según los poetas que cantaron los tiempos heroicos, tenía el ovalado escudo helénico extraordinarias dimensiones, de manera que cubría por completo al combatiente, protegiéndolo de las flechas y dardos lanzados por el enemigo. Si bien es imposible determinar la relación que pudo existir entre las armas ofensivas y las defensivas, es probable que el escudo ofrecería al guerrero griego eficaz amparo, cuando se acomodaba á llevarlo consigo á pesar del peso que ha de suponérsele, dada la extensión de su diámetro. Gradualmente fueron reduciéndose sus dimensiones hasta llegar á las regulares de un metro (fig. 78), decorados en su sentido circular por follajes de hojas de laurel y olivo, con una serpiente rampante ó la cabeza de Medusa en el centro.

En el primer período histórico distínguense dos tipos de casco, cuya sola denominación determina claramente su nacionalidad, á saber: el beocio y el frigio, que se diferencian uno de otro en que el primero tiene visera para proteger el rostro y el segundo carece de ella. Dos formas ofrece el casco beocio á cual más interesante, que difieren esencialmente en su estructura. Uno, en el que el frontal, el nasal, las yugulares y el cubrenuca constituyen una sola pieza, que cubre por entero la cabeza, dejando en descubierto no más que los ojos, la boca y la barba, coronado probable-



Fig. 79. - Combate de Héctor y Aquiles en presencia de la diosa Minerva (de un vaso griego que se conserva en Munich)

mente por alta cresta. El segundo tipo presenta un cuerpo semiesférico, separado del frontal por un entalle, del que arranca la visera recta, fija, larga y puntiaguda, con dos agujeros dispuestos de manera para dejar vista á los ojos y un saliente para la nariz. Llevábanlo los guerreros levantado de modo que quedase la visera en posición horizontal dejando el rostro en descubierto, bajándola en sentido vertical cuando se disponían á combatir (fig. 79). Por lo que reza al casco frigio, carecía de visera, hallándose sustituída por un frontal que terminaba á los lados en volutas, dejando, por lo tanto, en descubierto el rostro del combatiente. Otros tres tipos nos ofrecen los tiempos históricos de Grecia, que formaron parte del armamento del hoplita y del peltasta, factores esenciales en la famosa falange, rival de la legión y del vélite y hastatio. Figura en primer término, por su mayor antigüedad, el capacete provisto de prolongado cubrenuca, visera triangular remachada á modo de frontal, que sólo puede considerarse como complemento decorativo, y cimera prolongada desde la visera hasta el cubrenuca. Sigue á éste el capacete con larga visera remachada y prolongado cubrenuca, y por último el modelo usado por las tropas escogidas, por los hoplitas, consistente en una gran celada con cubrenuca, grandes yugulares que protegen por completo los lados del rostro y de la cabeza, ya que se unían al cubrenuca. Este es el verdadero casco militar de los tiempos históricos helenos.

Si examinamos las figuras que decoran los vasos antiguos, podremos formarnos exacto juicio del equipo del soldado griego. El casco beocio, con nasal y grandes yugulares fijas, protegiendo por completo el rostro; el escudo circular, convexo, de unos ochenta centímetros de longitud, y las cnémides, componían el número de las armas defensivas de los peones. La circunstancia de hallarse representada la coraza en las figuras decorativas de los vasos griegos, no puede tomarse como antecedente, pues no la utilizaban los hoplitas, y los guerreros figurados por los artistas helenos representan siempre divinidades ó héroes legendarios. A pesar de la variedad de formas con que aparece reproducida la coraza y de los numerosos dibujos que de ella se conservan, no es fácil apreciar con exactitud su general estructura. Construíase de bronce, formada por dos piezas que marcaban las formas del tronco humano, por lo cual se ha creído que las fabricaran algunas veces por medio de un vaciado del natural. Exornábanla con grabados ejecutados con el punzón; abríase sobre uno de sus lados por medio de charnelas, y su abertura superior tenía el diámetro del cuello. Descansaba en la cintura y completaban la defensa algunos cuadrados lambrequines de piel que pendían del borde inferior. Los cnémides, construídos también de bronce, amoldábanse á las piernas del guerrero, á las que se adaptaban sin el auxilio de broche, y sí únicamente por su forma y por la elasticidad del metal. El cinturón, también de bronce y exornado con adornos de piel ó tejidos, completaba el armamento, ciñéndose sobre la coraza por medio de broches ejecutados con gusto y arte.

Así el hoplita como el peltasta manejaban el famoso *amentum*, terrible accesorio de las armas arrojadizas, citado con frecuencia por los autores clásicos y conocido y usado asimismo por los romanos y los galos. Consistía en una correa colocada á cierta distancia del centro de gravedad de la lanza y sujetada por los dos primeros dedos de la mano derecha. Al arrojar el arma, se desarrollaba la correa, que hacía el oficio de honda, aumentando la fuerza de impulsión.

La espada, arma propia del soldado griego, era más corta que la de los tiempos medios y modernos,

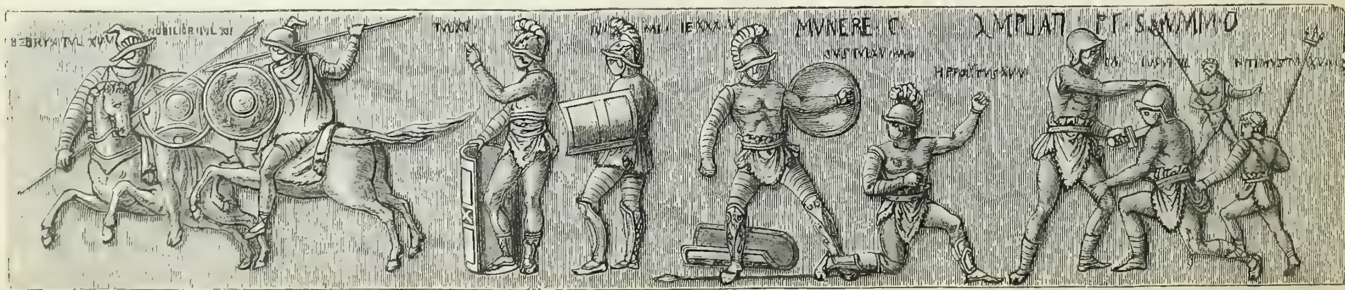


Fig. 80. – Bajo relieve del sepulcro de Escauro, en Pompeya

de ancha hoja, notablemente estrechada en su último tercio, distinguiéndose por su rigidez y consistencia: la guarnición, con pequeño arriaz, y la vaina, rematada por saliente contera, presentaban labores y bonitos trabajos de ornamentación.

El armamento de los peones consistía, además de la espada descrita, en la terrible *sarisa*, arma arrojadiza; el *parazonium* ó daga, y la lanza ó *contus*. El jinete, por su parte, presentábase armado con dos lanzas cortas, utilizando una de ellas como arma de tiro y la otra como pica, casco beocio, coraza, brazales y cnémides.



Fig. 81. – Galea ó casco de gladiador

Los etruscos aprovecharon el tipo de la armadura griega, en la que sólo introdujeron ligeras modificaciones. En el arte etrusco obsérvase la influencia de dos corrientes opuestas, de dos conceptos antitéticos: el sello asiático, asirio ó fenicio, y el carácter helénico, predominando de tal manera la influencia de este pueblo, que en algunos ejemplares de determinadas épocas llega á confundirse la procedencia; tal es la semejanza de formas y la igualdad de su estructura. Así, pues, sólo diferían en el casco el arnés etrusco del arnés griego, cuyas formas, aunque variadísimas, pueden circunscribirse á tres tipos característicos. Un simple capacete, cuya estructura tiene cierta conexión con el casco griego, cónico y algo abombado, unido á una cinta á modo de visera y cubrenuca, por más que no podía desempeñar el oficio de tal, y dos pequeñas escotaduras laterales para alojar la oreja. Otro tipo representa el capacete cónico, unidas sus dos mitades por una arista, adornado con un reborde vuelto hacia arriba, semejante al ala de un sombrero.

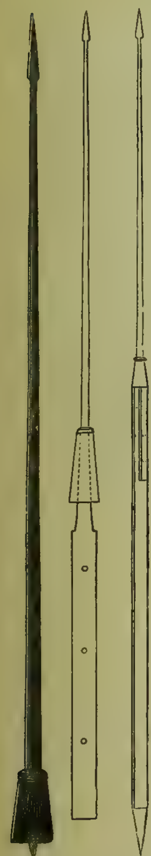


Fig. 82. – *Pilum*. Dardo, pica, lanza arrojadiza

Supónese que los romanos en un principio usaron la toga para combatir, que recogían de un modo especial sobre las caderas para que no les estorbara los movimientos, adoptando después las armas defensivas de los etruscos cuando comenzaron sus guerras con aquel pueblo. En los tiempos de Camilo sustituyóse la coraza de dos piezas, que sólo usaron después algunos jefes militares, por otra formada de láminas metálicas que circuían el cuerpo y protegían el tronco y los hombros, llevada por todos los legionarios, designada con el nombre de *lorica segmentata*. Usaron asimismo otra loriga formada por una imbrificación de escamas también metálicas, que se adaptaba perfectamente al cuerpo, á juzgar por sus representaciones en algunos bajos relieves. Las *ocreas*, de uso generalizado entre los griegos y etruscos, sólo las usaron en tiempos de la república los *hastati*, los *principes* y los *triarii*, sobre la pierna derecha, que en el combate no cubrían con el escudo, siendo sustituídas en cierto modo, durante el imperio, por botines de cuero, quedando las *ocreas* exclusivamente como piezas integrantes de lo que constituía el armamento de los gladiadores (fig. 80). En tiempo del emperador Trajano, la coraza usada comúnmente por los legionarios constaba de tres partes: el coselete y los dos espaldares. El coselete formábanlo varias láminas de hierro que se sujetaban por medio de broches, unidos fuertemente sobre un coleto de piel ó de tejido. Los espaldares estaban formados por cuatro láminas más angostas que las de la coraza, que descansaban sobre ella á modo de tirantes, completando el armamento los lambrequines de correas de cuero. Protegíase el jinete con una coraza flexible, la *squamata*, formada por pequeñas láminas de metal cosidas á un coleto de piel ó túnica de tejido recio, y la

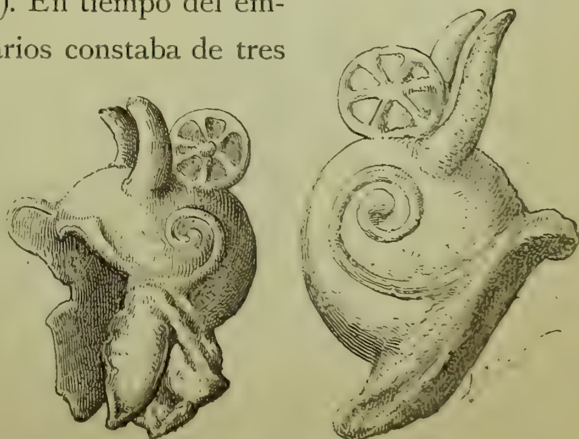


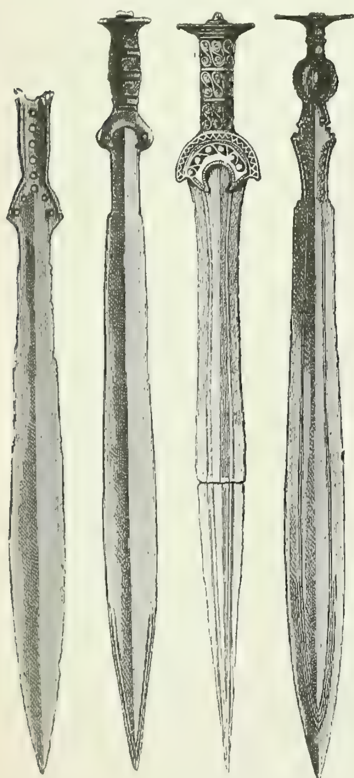
Fig. 83. – Cascos galos

llamada *hamata*, formada por la unión de varios anillos metálicos remachados á modo de cota de malla.

Dos tipos presenta el escudo romano. Uno de forma cuadrangular algo prolongada y muy convexo, con el que se cubría la cabeza el legionario, formando con el de sus compañeros la concha de una tortuga cuando avanzaba compacta la cohorte para verificar un asalto. Su longitud no excedía de la del brazo, precisando gran destreza para parar con rápidos movimientos los golpes del contrario. Componíase de dos planchas de madera fuerte perfectamente ensambladas y reforzadas por dos rebordes de hierro, que tenían por objeto proteger y asegurar el arma, figurando en el centro las insignias de cada legión. El segundo tipo, ó sea el usado por los vélites, era de forma ovalada algo prolongada y menos convexo que el del legionario, variando caprichosamente los motivos de su decoración. Posteriormente redujéronse sus dimensiones, adoptándose el ovalado escudo del vélite, perdiendo durante los últimos años del imperio su uniformidad á causa de la relajación de la disciplina.


Fig. 84.-Dagas ó puñales de bronce encontrados en el gran ducado de Hesse. La segunda presenta huellas de haber sido plateada

El *cassis* ó casco romano diferenciábase del griego y asemejábase al etrusco, con el que guardaba cierta analogía por carecer, como aquél, de visera. Era simplemente un capacete de hierro, provisto de yugulares, que se sujetaban por medio de una correa bajo la barba, y en el que la visera era sustituída por un frontal, produciéndose la cimera por el cruzamiento en la parte superior de dos tiras remachadas que desempeñaban el oficio de piezas de refuerzo. Otro tipo representa el llamado *buccula*, consistente en un capacete semiesférico bordeado de una banda, que se prolongaba hasta la nuca, ceñía la frente y se hallaba provisto de yugulares. El casco de los centuriones asemejábase un tanto al frigio, pues el frontal de uno y otro terminaba en volutas, distinguiéndose además por estar coronado por un penacho sujeto en lo alto del capacete y en el lugar indicado para la cimera. Resta ocuparnos del casco que más interés ofrece de cuantos utilizaron los romanos, cual es la *galea* de los gladiadores, importado por los germanos ó por otros pueblos bárbaros; siendo el modelo más típico y característico, á la vez que el más conocido, aquel que cubría la cabeza por completo y cuya estructura recuerda la de la celada. Tenía elevada cresta; ala ancha como la de un sombrero, que en su parte inferior desempeñaba el oficio de cubrenuca; visera compuesta de cuatro piezas con dos ventallas provistas de goznes, sobre las cuales giraban para abrirse, defendiendo el rostro por completo (fig. 81). Estos cascos estaban profusa y primorosamente decorados con varios motivos ó figuras simbólicas, asuntos mitológicos ó escenas heroicas.


Fig. 85. – Espadas de bronce. – 1: de un túmulo de Hesse. – 2: encontrada en el Danubio, cerca de Regensburgo. – 3: hallada en Meklenburgo. – 4: de las cercanías de Worms

Si merecen estudio las armas protectoras del soldado romano, gran importancia revisten las armas ofensivas por aquél utilizadas, entre las que figuran la espada, cuya forma precisa y exacta no es posible determinar hasta la época en que floreció el gran Escipión, quien adoptó para sus legiones la espada ibérica, de caracteres tan distintivos que no cabe confundirla con la usada por otros pueblos. Llevábase pendiente de una bandolera en el costado derecho: de ancha y corta hoja, formaba su aguda punta un ángulo de lados muy abiertos. El famoso *pilum* (fig. 82), arma arrojadiza y romana por excelencia; el *parazonium* ó daga, y la lanza, que recibía las denominaciones de

hasta cuando desempeñaba el oficio de tal, *hasta amentata* si se convertía en arma arrojadiza, *hasta ansata* si se hallaba provista de una guarda para proteger la mano, y *hasta velisaris* la lanza corta usada por las tropas ligeras, completaban el armamento de los legionarios.

Los galos construían generalmente sus cascos de bronce, si bien se conservan algunos ejemplares de hierro, dándoles la forma semiesférica-cónica y el aditamento de yugulares. Exornábanlos con caprichosas labores, y completaba su adorno una pequeña rueda radiada, colocada verticalmente, y dos cuernos de cabra ó toro (fig. 83), ó bien dos alas de águila ó halcón. El escudo, de forma hexagonal, construíanlo con mimbres entretejidos, cubriendo toda su superficie con planchas de bronce sólidamente unidas, destacándose en su centro una cabeza de animal rodeada de follajes pintados ó aplicaciones de madera ó metal. La espada gala, de mayor longitud que la romana, distinguíase por la especialísima forma de su ancha y aguda hoja de dos filos (fig. 85) y por ser de bronce el metal de que estaba forjada, como también lo eran las dagas y puñales (fig. 84). Los modelos conservados en los museos ofrecen tipos que no difieren entre sí, puesto que conservan los caracteres distintivos del pueblo galo, que amante de su independencia y nacionalidad, resistióse á sustituir su defectuosa espada, inutilizada en los primeros choques por su deficiente temple, hasta que las frecuentes derrotas y descalabros obligáronle á adoptar el hierro, sustituyéndolo al bronce. La coraza, de bronce ó de hierro, formada por dos piezas y exornada con chatones ó bien constituída por un grosero tejido de mallas, es el arma defensiva más distintiva de las condiciones de aquel pueblo. Esto no obstante, necesario es hacer observar la gran semejanza que existe entre las armas galas y las romanas, efecto, sin duda, de la influencia y superioridad que sobre los pueblos llamados bárbaros ejercieron los romanos como dominadores y representantes de una civilización superior.

TIEMPOS MEDIOS

Difícil empresa es, á contar desde la desaparición del imperio romano hasta los siglos VIII y IX, determinar las armas que en sus combates emplearon los pueblos en sus continuas revueltas y frecuentes luchas. Los siglos que recuerdan días de desolación para los pueblos de Europa, en que las hordas del Norte destruyeron cual asolador torrente las más bellas creaciones de la civilización occidental, convirtiendo en páramos las hermosas campiñas holladas por los cascos de sus fogosos trotones, significan para la panoplia un vacío difícil de llenar. La falta de representaciones gráficas y el escaso número de documentos que se conservan imposibilitan los intentos de reconstruir lo que indudablemente existió. Sin embargo, y sin analizar procesos y evoluciones, debemos salvar esta insondable laguna para detenernos en el siglo VIII, en el que, si bien es cierto que los pueblos que estuvieron sujetos á la dominación romana conservaron, después de rechazados los bárbaros, las tradiciones del pueblo latino, trataron de dar á sus creaciones carácter nacional.

A partir de la invasión hasta el siglo IX es completa la oscuridad, sin que sea posible vislumbrar en las densas tinieblas de aquellos tiempos un rayo de luz que ilumine las investigaciones del arqueólogo. Conmovidos y quebrantados duramente todos los Estados por aquel alud asolador, no pudieron legar á la posteridad monumentos suficientes para que pudieran ser conocidos y estudiados, atentos únicamente á ponerse á salvo de los rigores de la irrupción. La barbarie, con el irresistible poder de la fuerza, apagó los fulgores de aquella civilización, y los pueblos de Europa quedaron envueltos y confundidos en las mismas tinieblas que, á modo de terrorífico azote, traían consigo las huestes de los bárbaros del Norte.

Incompletas son las noticias que tenemos de los visigodos, pues el único testimonio á que podemos recurrir se limita á la pétrea representación de dos guerreros, cuyo alto relieve consérvase en el Museo arqueológico de Sevilla. Ambos visten túnica militar, ampara su cabeza un casco sin cimera, completando

su equipo y armamento las ocreas, espada corta de dos filos, y escudo de grandes dimensiones. Sábese, sin embargo, que los príncipes y los nobles usaban túnica ajustada cubierta de láminas de acero, casco de bronce á modo de bacinete, espada pendiente del talabarte, escudo ovalado, calzones ajustados y borceguíes que cubrían hasta la rodilla.

Los francos son entre los pueblos llamados bárbaros los que mayor interés ofrecen para la panoplia, ya que respecto de los demás sólo existen noticias vagas acerca de las armas que utilizaron en los combates. No se crea, sin embargo, que pueda disponerse de datos precisos, pues los únicos testimonios que pueden reunirse y consultarse, en lo que se refiere al período comprendido entre los siglos V y VIII, los ofrecen los autores latinos de aquel tiempo. Esto no obstante, las recientes investigaciones practicadas en los enterramientos merovingios, en los que se han hallado armas y otros objetos usados por aquel pueblo, aclaran las dudas y vaguedades, que de otra manera resultarían á no tener más informes que los consignados en los textos latinos.

En el número de sus armas ofensivas merece citarse singularmente la espada, que ofrece dos tipos: la que por su estructura presenta caracteres de tal, y el *escramasajón*, arma distintiva del guerrero franco, más corta que la espada romana, con la que guarda cierta analogía, de ancha hoja de un solo filo, provista de dos ranuras propias para emponzoñarla. La espada, de mayor longitud que el *escramasajón*, tenía dos filos, ostentando su empuñadura groseras incrustaciones. Debe considerarse como símbolo de mando ó autoridad, y por lo tanto como arma exclusiva de los jefes ó caudillos.

Fué el *angón* otra de sus armas arrojadizas, tan temible como el *pilum* romano, y tal vez su copia ó reproducción, diferenciándose de aquél únicamente por su barbada punta. La longitud del hierro variaba entre 70 centímetros y 1^{m},10, midiendo el asta iguales dimensiones.

La longitud de la lanza *framea* era casi igual á la estatura del guerrero, hallándose la hoja unida á un largo cubo, en el que se adaptaba el asta. La *francisca* ó hacha de guerra tenía un solo filo y quedaba sujeta al mango por medio asimismo de un cubo en el que aquél se sujetaba formando un ángulo recto con la hoja.

El armamento defensivo era tan sencillo cual correspondía al estado de barbarie en que se hallaba aquel pueblo cuando emprendió la conquista de la Galia. El escudo (véanse los grabados números 75 y 76) era de madera recubierta de piel, afectaba la forma circular y hallábase provisto de un umbón muy saliente que, á modo de aplastado cono, abombábase en su base, rematando en un botón. Las planchas de madera que constituían la superficie ó cuerpo del escudo hallábanse sujetas á una armadura de hierro, formada por una banda ó tira del mismo metal, de igual longitud que el diámetro del escudo, cuyos extremos estaban sujetos por medio de remaches á los bordes interiores del umbón, de manera que resultaba una abrazadera que en sus dos extremos dividíase en otras tres barras ó tiras que se bifurcaban en forma de ángulo agudo para terminar en los bordes del escudo, del que se servía el guerrero franco con la mano, esto es, sin embrazarlo, al igual de las rodelas usadas en los siglos XIV y XV. Casi desconocido fué para los francos el uso de la coraza, cota de malla y hasta del casco; pues si bien es cierto que los jefes llegaron á proteger su cabeza, en cambio los soldados combatían siempre sin más defensa que la que podía ofrecerles la rapidez de los movimientos protectores del escudo.

Sencillo era el traje y armamento usado por los árabes en el primer período de la conquista. Los jinetes llevaban capacete ó almofar sujeto por un barboquejo ó cadenilla, cubiertos por una larga tela llamada *schasch*, uno de cuyos extremos pendía sobre la espalda, amplia túnica sin mangas, loriga, calzones ajustados y zapatos de cuero. La lanza y la espada fueron sus armas ofensivas. La infantería vestía la *djobba* ó túnica de lana blanca con mangas ajustadas, ceñida á la cintura por una faja, y zapatos de cuero curtido. Sus armas consistieron en capacete de hierro batido, semejante á la primitiva celada aragonesa, desprovisto de cimera y barbote, gran escudo redondo con umbón muy saliente, espada recta de dos

manos ó lanza. Así se representa en el famoso códice del *Apocalipsis* de la catedral de Gerona. Posteriormente, y á medida que se extendieron los dominios de los invasores, fueron embelleciendo sus armas y trajes, adornando aquéllas con delicadas labores, incrustaciones de metales y piedras preciosas y nielados que se labraban en Murcia, Zaragoza, Córdoba y Toledo. Su temple aventajaba al de las tan celebradas armas de Damasco, compitiendo asimismo los admirables damasquinados. De toda esta clase de labores hicieron cumplidísimos elogios en sus respectivas crónicas Al-Maccari, Ibn-Said, Al-Edrisi y otros más. En todo el Al-Andalús existían talleres para la fabricación de armas, celebrados en todo el mundo, mereciendo especial estima las cotas de malla y corazas con incrustaciones de oro. Játiva constituía otro gran centro, pues según afirma Edrisi, fabricábanse armas tan lujosas como bien templadas.



Fig. 86. – Espadas de los siglos IX y XII
(Museo-armería Estruch, Barcelona)

Carlomagno, con su colosal esfuerzo y su espíritu organizador, ilumina las densas tinieblas de aquellos siglos, y sus atrevidas empresas, sus arriesgadas campañas, nos dan á conocer el modo de ser de alguno de los pueblos que combatió, sin cual circunstancia sólo sus nombres serían las pruebas de su existencia, ya que el historiador no podría consignar otros antecedentes. De ahí que sepamos que los sajones usaban igual armamento que los germanos, y que el de los lombardos y aquitanos se asemejara al que utilizaron los romanos. Los cronistas de la famosa derrota del ejército imperial en Roncesvalles describen á los vascos luchando cuerpo á cuerpo con los soldados y los leudos, acometiéndolos con sus lanzas y espadas, ó bien disparando desde los riscos las flechas de sus arcos ó arrojando desde las cimas de las montañas que dominaban el desfiladero grandes piedras que, después de rebotar de roca en roca con pavoroso estruendo, aplastaban á los jinetes y sus cabalgaduras y á la compacta masa de los peones.

En los maltrechos monumentos y en los códices de aquella época hállanse representadas las dos clases de combatientes que constituían el numeroso ejército con cuyo auxilio acometió Carlomagno sus grandes empresas. Estos eran el leudo, ó sea el verdadero soldado, y las tropas reclutadas en determinadas ocasiones, formadas de elementos heterogéneos. Unos y otros hallábanse armados de lanza, espada y hacha, semejantes á las de los francos, llevando los leudos como armamento defensivo la *lorica*, verdadera cota de malla, ó la *brunia*, especie de coleto al que se hallaban cosidas varias planchas ó láminas metálicas. La mayoría de los combatientes, al igual de sus belicosos predecesores, llevaban la cabeza desnuda, distinguiéndose únicamente los grandes señores por llevar cascos de cuero, separándose también de las tradiciones de los francos; pues así como aquéllos combatían á pie, siendo escaso el número de jinetes, figuran ya grandes masas de caballería en los ejércitos del grande emperador.

La falta de antecedentes precisos dificulta en gran manera el estudio de la panoplia durante los primeros siglos de los tiempos medios; esto no obstante, los mutilados restos de los escasos ejemplares que han llegado hasta nosotros y sus pétreas representaciones permiten, aunque defectuosamente, reconstruir el armamento usado por los ejércitos desde el siglo IX al XI, ya que á este siglo corresponde la famosa tapicería de Bayeux tejida en 1066, en la que se reproduce con gran copia de pormenores el equipo y armamento del hombre de guerra de la undécima centuria.

Entre las armas ofensivas figuran en aquel período los agudos cuchillos y puñales de diez á quince centímetros de longitud, que se llevaban suspendidos del ancho cinturón por medio de una correhuela ce-

rrada con un botón de bronce á modo de sencillo tahalí. Esta clase de armas tenían varias aplicaciones ó usos, ya que servían como instrumento de ataque ó defensa, ó bien para cortar la carne y las diversas viandas. La espada distínguese por lo ancho de su hoja, grueso pomo y pequeña y robusta cruz, á modo de arriaz, cuyos brazos fueron prolongándose á medida que los años transcurrieron hasta llegar á los siglos XII y XIII, en que afecta la típica forma distintiva del período gótico (fig. 86).

La estructura general del casco, arma defensiva por excelencia, fué la del capacete semiesférico ó cónico con reborde suelto por detrás á modo de cubrenuca, á semejanza de los usados por los pueblos bárbaros en las anteriores centurias. Contra la mayor defensa que ofrecen los tipos beocios y la *galea* romana, prevaleció en la forma la tradición europea y occidental, conforme lo patentiza el casco cónico del siglo VIII, que se ajustaba sobre un capuchón de malla. En nuestra patria usóse también el capacete de hierro superpuesto á la malla en el momento de entrar en función de guerra, según puede apreciarse en un bajo relieve del Monasterio de Santo Domingo de Silos.

Caracteres especiales presentan también las armas del siguiente siglo. Los cuchillos afectan ya en su estructura la forma de puñales ó dagas, de recia y prolongada hoja, siendo asimismo la de cruz la espada tipo, de ancha hoja y toscas labores en su casi lisa empuñadura, distintiva por su aplanado pomo. A juzgar por la tapicería de Bayeux ya citada, el arco y la lanza lisa completaban el armamento ofensivo.

Entre las piezas protectoras merece especial mención el escudo, que se prolongó considerablemente, estrechándose en su parte inferior hasta terminar en punta. Un umbón saliente, del que partían cuatro ó cinco radios á modo de rayos, constituían sus motivos de decoración. Tenía dos abrazaderas para embrazarlo y manejarlo con el brazo ó la mano, según las contingencias del combate, y una larga correa que, cruzada en el pecho á modo de bandolera, lo sujetaba para llevarlo pendiente de la espalda durante las marchas. Entonces empezaron á figurarse en los escudos determinados emblemas, que no pueden confundirse con los blasones nobiliarios, ya que respondían únicamente al deseo de dar á conocer la personalidad.

El casco cónico ó elíptico, de ancho nasal y cubrenuca unida á la cota de malla, es el tipo característico de aquel siglo, conjeturándose por algunos arqueólogos que los cascos de esta clase eran de cobre cuando estaban fabricados de una sola pieza, y de hierro, con reborde de cobre, cuando se componían de varias. Esta forma debió ser la generalmente adoptada por los Estados meridionales de Europa, pues en cuanto á España se refiere, hállase representado este tipo en el códice titulado de los *Testamentos*, que se conserva en la catedral de Oviedo.

El armamento y equipo del hombre de armas durante la duodécima centuria consistía en una larga túnica de piel ó tejido, de manga corta y ancho capuchón que descendía hasta las rodillas, en la que se hallaban fuertemente cosidas varias planchas ó láminas metálicas que afectaban diversas formas, ó bien anillos de hierro colocados por hileras y cabalgando en parte unos sobre otros, á fin de ofrecer mayor amparo ó defensa, aplicándose asimismo este procedimiento á las calzas ó bragas. Entiéndase, sin embargo, que la aplicación de los férreos anillos á los vestidos del guerrero no debe considerarse como el principio ó rudimento de la verdadera cota de malla, puesto que en opinión de varios ilustres arqueólogos su introducción y uso en Europa se debe á los cruzados, que conocieron y adoptaron en Oriente este armamento defensivo.

Redujéronse de nuevo las dimensiones del escudo, conservando, no obstante, íntegramente la forma característica del siglo anterior. A pie, llevábase suspendido del costado izquierdo por medio de una correa, de manera que cubría el muslo del mismo lado desde la cintura hasta la rodilla, y por lo tanto, la mitad superior de la espada. Otras veces suspendíase del cinto, en cuya posición, si bien defendía el vientre, imposibilitaba los movimientos. El jinete llevábalo ordinariamente pendiente del arzón de la silla, colocándolo sobre el pecho, sujeto por una correa, cuando se aprestaba al combate, de manera que le pro-

tegía sin imposibilitar la acción de la mano izquierda para manejar las bridas.

El casco sufrió una completa transformación. El capacete sencillo ó con el aditamento de nasal, cubrenuca y yugulares, convirtióse en yelmo, arma esencialmente defensiva y amparo eficaz del rostro y cabeza del combatiente. El yelmo representa en los tiempos medios el tipo más perfecto de la armadura defensiva de la cabeza. En su origen afectaba la forma completamente cilíndrica con la parte superior plana, la visera inmóvil y unida al casco, con pequeños agujeros ó ranuras horizontales para la vista, cubriendo toda la cabeza del hombre de armas. Perfeccionóse después, procurando que su forma permitiera que descansase sobre los hombros, con el fin de que no oprimiera ni tocara ningún lado de la cabeza y fuese posible moverla con desahogo, librándola del peso del capacete. Al principio construyéronse acampanados, cubriéndose el guerrero con una *cofia* ó birrete acolchado para impedir que descansara directamente sobre el cráneo; mas los inconvenientes y peligros que ofrecía su falsa posición fueron causa para que se proscribiera la forma de campana.



Fig. 87. – Montante de D. Fernando el Católico, siglo XV. – Espada del siglo XIII. - Mandoble de Carlos V, siglo XVI. - Mazas de armas barreadas, siglo XVI. – Estribos de Carlos V, chapeados de oro (Armería Real de Madrid)

Durante el siglo XIII continuó considerándose la espada como la primera y la más noble de las armas ofensivas. La empuñadura se hallaba rematada por el pomo, al que se llamaba manzana, y limitada por la cruz; construyéndose en nuestra patria espadas tan excelentes que sirvieron para crear reputación y nombradía á algunos artífices, entre ellos á los maestros espaderos Dionis y Galán, cuyos nombres han pasado á la posteridad. Como arma casi exclusiva de la nobleza y aun del brazo eclesiástico, era objeto también de lujo y ostentación, fabricándose algunas de tan alto precio (fig. 87), profusamente exornadas, que podía considerárselas como verdaderas alhajas. Usóse también en aquella época el alfanje, adoptado por los moros; el estoque, propio de los franceses, espada fina y prolongada que introdujeron los mercenarios en nuestra patria, y el *glavi* de los catalanes. La verdadera espada de esta centuria distínguese por tener más longitud que la del siglo anterior, si bien de análoga anchura, terminando la guarnición en pomo achatado, en el que generalmente solían esmaltarse los blasones del poseedor.

La artillería, que apareció ya en el siglo anterior, aplicóse con ventaja en esta centuria, utilizándose los *truenos* y *otras maquinas* en los sitios de Requena, Mallorca, Burriana, Córdoba, Gibraltar y Alicante.

Las primeras piezas de que se tiene noticia, las *lombardas*, hallábanse constituídas por varias barras de hierro forjado, unidas de manera que formaban un tubo cilíndrico sujeto por medio de aros, asimismo forjados, que lo cubrían en toda su longitud, y sobre la unión de éstos otros de menor tamaño, dotados con grandes argollas para facilitar su manejo y sujeción á la cureña por medio de cuerdas. Sus dimensiones y peso hacían difícil y costoso su manejo y transporte.

Al yelmo acampanado, que ya hemos descrito, siguió el cilíndrico, distintivo de esta centuria, con la parte superior abombada ó convexa, provisto de aberturas horizontales divididas por la faja del nasal, denominadas *vista*, y debajo de ella varios agujeros para permitir la respiración. Su poca altura hacía necesaria la capellina de malla, especie de capuchón, ya que sin este amparo hubiera quedado el cuello descubierto. A mediados de este siglo adoptáronse los yelmos compuestos de dos piezas unidas por medio

de charnelas y ajustadas por un pestillo, cuya innovación revela un notable progreso, pues además de presentar la visera una sección saliente en su parte media que determinaba mayor diámetro que la inferior, permitiendo mayor holgura, facilitaba su colocación. Los artífices de aquel tiempo hallaron ocasión de dar muestra de su habilidad y arte embelleciendo los yelmos con pinturas y dorados, ó bien enriqueciéndolos con incrustaciones de piedras preciosas, según puede deducirse de sus representaciones en algunos códices, únicos testimonios á que es posible recurrir.

La facilidad con que las pesadas mazas quebraban la plancha metálica plana que cubría la parte superior del yelmo, obligó á los armeros, para evitar este verdadero peligro, á adoptar definitivamente la forma cónica, aunque de poca altura. Entonces inicióse la costumbre de exornar los cascos con levantadas cimeras, que afectaban la forma de figuras emblemáticas construídas de cartón, madera, pergamino ó cobre relevado, usados únicamente en los torneos, de cuya innovación es fehaciente testimonio, por más que corresponda á los primeros años de la siguiente centuria, la cimera de pergamino del yelmo de don Martín de Aragón, que se conserva en la Real Armería de Madrid. Esta nueva forma de los yelmos fué adoptada por la heráldica, asignándole su significación, de manera que en los escudos de armas correspondientes al final del siglo XIII obsérvanse los yelmos con cimeras simbólicas superpuestas á modo de complemento de sus emblemas.

Antes de terminar el siglo XIII ideóse otra forma de casco, el almete, que á pesar de ser más liviano que el yelmo, cubría también por entero la cabeza del hombre de armas. No por eso dejó de usarse el yelmo, que conservó su forma ovóidea-cónica y la inamovilidad de las piezas que lo constituían, ofreciendo la particularidad de restablecer la estructura del tipo primitivo. Dos formas ofrece el almete de esta época, distinguiéndose una de ellas por tener la vista practicada en una pieza que se ajusta sobre el casco, y la otra por estar constituída de un á modo de bacinete colocado sobre el capuchón de malla, y con visera movible, en la que se hallaba practicada la vista. Cuanto á los peones, protegían su cabeza con el capacete de hierro unido á la cota de malla, de manera que el férreo tejido protegía la nuca y los lados del rostro, y el capacete la región craneana.

A excepción de las variantes de que hacemos mérito, difiere poco el armamento defensivo usado en este siglo del que utilizaron los hombres de guerra de la anterior centuria. Esto no obstante, comprendióse la necesidad de aligerarlo y prestar al hombre de guerra mayor amparo, adoptándose la cota de malla, que en unión de las demás piezas del arnés fué celebrada por los cronistas contemporáneos. Completóse la armadura, ya que se atendió á la defensa de todas las partes del cuerpo, poniendo tal cuidado los artífices en la íntima unión de las mallas, que era difícil hallar un punto vulnerable.

La armadura completa de malla continuó usándose hasta el último tercio del siglo XIII y principio del siguiente, en que el arnés sufrió, por la aplicación de las placas ó láminas de hierro, una nueva transformación. Esto no obstante, y como quiera que la malla constituyó un importantísimo elemento de defensa, creemos pertinente hacer algunas indicaciones estudiándola, bien sea someramente, bajo todos los aspectos que ofrece. Usáronse dos clases de malla; la que pudiéramos llamar sencilla y la doble. La primera construíase uniendo los dos extremos del anillo, enrojecidos en la fragua, por medio de un martillazo que los aplastaba, en el que se hacía un taladro para el remache que debía servir de punto de unión con otro anillo, siendo cuatro los que se remachaban con el primero en la doble malla. El tejido y la forma de los anillos variaba, según fuese más ó menos fina y rica la labor, resultando de ahí su mayor ó menor flexibilidad. Su peso variaba de diez á doce kilogramos.

A contar del siglo XIV los hombres de guerra llevaron pendiente del cinto, en el costado derecho, guardando simetría con la espada, la daga ó puñal de *misericordia.* Los infantes solían llevar cuchillos de ancha hoja, de los que se servían para herir á los caballos en el pecho y vientre, desmontando al jinete y procurando introducir el arma por entre las piezas de la armadura para acabar con el enemigo.

Escasa diferencia ofrece la espada de este siglo de la del anterior, ya que sólo se distingue por su mayor riqueza y dimensiones, así en la guarnición como en la vaina y tahalí, exornados con escudos, chatones, incrustaciones y esmaltes (fig. 87). Usáronse también los *mandobles* y *estoques*, cuyo manejo exigía especial destreza, y que al igual de la espada tipo, ornamentábanse con varias labores, empleando los artífices diversos y ricos metales.

El escudo, la más antigua de las armas defensivas, fué objeto de diversas transformaciones en cada país, recibiendo simultáneamente el nombre de broquel. Distínguese el tipo alemán por ser completamente cuadrado y por la escotadura que presentaba en uno de sus ángulos, dispuesta para ajustar en ella la lanza. Construíase de madera liviana, pero dura, cubierta de piel de ante ó baldés, aplicándose en el centro un umbón de metal ó de pasta endurecida, exornado con relieves ó simplemente pintado. A este modelo hay que agregar el *pavés* ó escudo de *tabla* ó *taulero* (figura 88), que cubría por completo el cuerpo del combatiente. Embrazábase por medio de sus *braceras* y suspendíase del cuello con el auxilio de una correa llamada *tiracol*. Usáronse también otros de marfil para gala, con emblemas pintados, orlados de *acero* ó *plata*, *con cruz de oro*. Alternaban con el escudo las *adargas*, oriundas de los árabes, y las *tablachinas* ó escudetes de tabla. En Cataluña y Aragón empleóse el escudo ó *escut*, ya de metal bruñido, exornado con ciertos emblemas, ó bien pintado y blasonado; siendo lícito suponer que los usados por los príncipes y magnates descollaron por su riqueza. Entre la variedad de tipos que nos ofrece aquella centuria hemos de citar singularmente la adarga, de origen morisco, conforme hemos dicho, de forma acorazonada, ó bien constituída por dos óvalos unidos (fig. 89), decorada con labores y borlones. Arma de poco peso y fácil de doblarse y arrollarse, fué pronto adoptada por las huestes peninsulares, que pudieron apreciar las ventajas que ofrecía en los combates.



Fig. 88. – Pavés del siglo XV, de la ilustre casa de Rocaberti (Museo-armería Estruch, de Barcelona)

El yelmo prolongóse por detrás siguiendo los rebordes de la curva que describe la espalda, en donde se sujetaba por medio de una correa y una hebilla que iba unida á la cota, con el fin de darle mayor sujeción, si bien tenía el inconveniente de obligar al caballero á inclinarse desde la cintura cuando quería bajar la cabeza. Los italianos, en el deseo de atenuar la intensidad de los golpes de las mazas, ceñían el yelmo con un aro de hierro, que luego fué sustituído por una faja circular, prendiéndose de ella poco después el velo, que consistía en un trozo de tela destinada á parar las estocadas. El lambrequín, constituído por la misma tela cuyos bordes terminaban en varios picos, reemplazó al velo, prendiéndose del punto de arranque de la cimera. Los franceses adoptaron el tipo denominado cabeza de sapo por la extravagancia de su forma, empleando los ingleses y alemanes los grandes yelmos de cuero acolchado, de muy poco peso.



Fig. 89. – Adarga de Felipe II (Armería Real de Madrid)

Las excesivas dimensiones del yelmo determinaron su relegación, destinándosele exclusivamente para las fiestas y torneos, dando con ello lugar á que los armeros y hombres de guerra produjeran el *bacinete*, que si bien no ofrecía un amparo tan completo, tenía sobre aquél la ventaja de no entorpecer los movimientos ni dificultar la visión. A este tipo siguió la *celada*, que viene á ser una modificación ó perfeccionamiento del bacinete. El cubrenuca de mallas que antes pendía del capacete, reemplazóse con láminas de acero articuladas, prendiéndose una visera movible que dejaba espacio para la vista, entre su

parte inferior y el frontal. Existía también la celada descubierta, formada por el casco de una sola pieza que dejaba libre el rostro, provista de cumplido cubrenuca.

Al comenzar esta centuria empezaron los hombres de guerra á reforzar el traje de mallas con algunas piezas de hierro, como codales, guanteletes, guardabrazos, rodilleras y escarpes ó zapatos ferrados, cubriendo después las piernas y brazos con brazales, escarcelas ó quijotes, grebas y canilleras, dejando el cuerpo resguardado con la cota de malla, y con ella todos los puntos vulnerables que podían dejar las junturas de las diversas piezas, hasta que apareció la coraza abombada, que en su origen tenía el espaldar partido, unido al peto por medio de goznes, cerrándose por detrás. Mas para llegar á esta transformación fué preciso que se operaran paulatinas modificaciones, así en la armadura como en el traje. Dos tipos nos ofrecen las viñetas de algunos manuscritos y las estatuas yacentes de la época, que pueden considerarse como el armamento defensivo anterior y precursor de la armadura de platas. Consiste la primera en una túnica corta, sin mangas, ajustada al tronco y holgada desde la cintura, cubriendo la cota, que se halla reforzada en la parte anterior del brazo por láminas ó placas de acero, así como dos pequeños discos ó rodelas en la articulación del codo ó del brazo. Los muslos hállanse defendidos por quijotes de acero, exornados con chatones relevados, pintados ó dorados, que se prolongaban hasta la rodilla, colocándose sobre ella otra pieza asimismo de acero, sujetada también por medio de correas y hebillas en la corva. El segundo modelo á que nos referimos componíase igualmente de camisote de malla, provisto de brazales, quijotes formados por varias placas ó láminas de acero movibles, grebas y canilleras. Hay que advertir, sin embargo, que el armamento defensivo no se ajustaba comúnmente á reglas de uniformidad, debiendo considerarse los dos tipos que citamos como los más usados entre la gente de guerra de la época á que nos referimos.

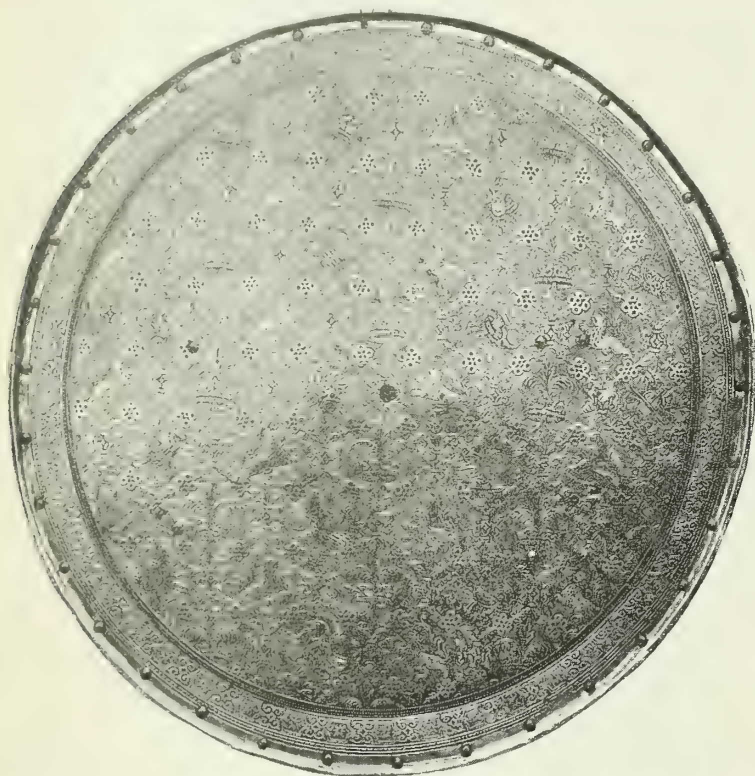


Fig 90.-Rodela grabada de Gonzalo de Córdova, siglo XV (Armería Real de Madrid)

A mediados del siglo, y como consecuencia de las ventajas alcanzadas por los arqueros, dividiéronse los ejércitos en dos campos completamente distintos, infantería y caballería. Al peto usado por los jinetes agregóse una pieza para apoyar la lanza, el *ristre*, y la armadura perdió su uniformidad, ya que se cuidó de aumentar la defensa del lado derecho, creciendo á este fin las dimensiones de los codales y de algunas piezas; el espaldar dividióse en dos partes, abombóse más el peto, reforzóse la collareta, extremóse la punta de los escarpes, según la moda de la época, de manera que para andar era preciso levantar las primeras articulaciones, y la malla suplía la defensa de las partes que quedaban al descubierto entre las escarcelas y musleras, entre éstas y las grebas y los escarpes.

En la décimaquinta centuria suspendióse ya el puñal del cinturón, llevándolo con la guarnición un tanto inclinada hacia adelante y la punta levantada. Los tipos vulgares fueron desapareciendo, y los armeros fabricaban delicadísimas hojas, á las que hábiles artífices adaptaban primorosas guarniciones de asta ó marfil, rematadas con pomos de acero admirablemente trabajados. Preciso es tener en cuenta que las armas ofensivas alcanzaron en aquel siglo gran perfección, ya que los armeros trabajaban en frío el hierro de las armaduras, forjaban las láminas de acero y labraban las guardas de las espadas y dagas con una habilidad y arte que no han logrado imitar los forjadores modernos. Todas las armas de aquella época

recomiéndanse por la belleza de la forma, simple, pero de extrema elegancia, demostrando el buen gusto de aquellos artífices que tanto partido supieron lograr de la línea. Sin embargo, preciso es consignar que hasta la siguiente centuria no se produjeron en las armas esos maravillosos trabajos de grabado, nielado, cincelado, damasquinado y relevado, que aún sorprenden, considerándolos como obras maestras. Y á tanto extremo llegó en el siglo XV la habilidad é ingenio de artífices y artistas y la ostentación y fausto de los magnates, que las armaduras y armas de algunos señores, exornadas con metales y piedras preciosas, representaban una fortuna, quizás el resultado de algunos años de constante labor á sus vasallos.


Fig. 91. – Bacinete pavonado y dorado, de D. Fernando el Católico, siglo XV (Armería Real de Madrid)

Como muestra de la sorprendente habilidad de los armeros árabes, haremos mención singularísima de la espada atribuída á Boabdil, el último rey granadino, que posee, junto con el traje que vistió aquel infortunado monarca, el Sr. Marqués de Villaseca. El pomo y la empuñadura son de oro macizo, esmaltado de azul, blanco y rojo, y el eje de marfil esculturado con extraordinario primor. Figuran en la guarnición varias inscripciones en caracteres cúficos. Es una obra maestra de inestimable valor, pues al histórico agrégase el de su riqueza y extraordinario mérito.

Aparte de esta riqueza de ornamentación, poco difieren en su estructura las espadas, lanzas y rodelas (fig. 90) de este siglo de las usadas en el anterior. No sucede así con el casco, puesto que el yelmo, que tan poca aceptación obtuvo en nuestro país, fué sustituído por el *almete*, que sobre ser más cómodo, ofrecía la ventaja de no descansar su peso sobre la cabeza, encajando en la collareta, y permitía libremente la vista sin dificultar la respiración. Los tipos más perfectos corresponden á mediados de la centuria, que aunque desprovistos de ornamentación, adaptábanse perfectamente á la cabeza y al cuello, á cuya forma procuraban los armeros se ajustase. Al finalizar el siglo comenzaron los artífices á decorar los almetes con ricas labores, ejecutando admirables trabajos grabados y damasquinados.

Los infantes continuaron usando el bacinete, y si bien la celada fué el casco propio de los arqueros y ballesteros, lleváronle también en las funciones de guerra los príncipes y magnates, á quienes pertenecieron probablemente los magníficos ejemplares dorados y enriquecidos con bellas ornamentaciones, que se conservan en algunos museos y colecciones (fig. 91).

El *baúl de torneo*, denominado en Francia *pot de fer*, ó sea olla de hierro, corresponde á esta centuria. Un curioso ejemplar de este tipo existe en la Real Armería, atribuído á Fernando el Católico. Distínguese por su abultado capacete y por tener una abertura horizontal delante de la calva á modo de *vista*, otra semicircular en la parte inferior que desempeñaba el oficio de ventalla, y además un apéndice ó charnela dorada, con agujeros para asegurarla al peto, en el que existían varios clavos para afianzarla á voluntad, correspondiendo esta particularidad y la situación de la *vista* con la posición que debía guardar el caballero en el torneo: empinado sobre los estribos y con el cuerpo inclinado hacia adelante, descansaba el yelmo sobre los hombros, y la posición inclinada le permitía mirar por encima de la visera y notar el punto vulnerable del contrario.


Fig. 92. – Armadura del siglo XV (Museo-armería Estruch, de Barcelona)

Cuanto á las armaduras, es la de platas, llamada gótica (figs. 92 y 93), el tipo más perfecto. Constaba de celada, gorguera, coraza, guardabrazos, brazales, codales,

manoplas, escarcelas, formadas, como los guardabrazos, por varias láminas metálicas para no dificultar los movimientos; quijotes, rodilleras, grebas y escarpes puntiagudos, formados también de varias láminas para no entorpecer el juego del pie. Los petos componíanse generalmente de dos piezas, siendo la inferior una especie de medio peto terminado en punta. Usóse también la brigantina, que era una especie de coraza formada de launas pequeñas, sobrepuestas á modo de escamas y clavadas á una cota fuerte por medio de roblones. Llamósele también jaco lorigado. Algunas brigantinas montábanse en terciopelo de seda, armándose con ellas los ricos y los patricios para precaverse del puñal de los malandrines y de la gente de hampa. Más liviana que el coselete, tenía sobre aquél la ventaja de preservar más eficazmente que la malla. Cubría completamente el pecho y espalda, las caderas y á veces los brazos, y se atacaba por medio de botones ó hebillas. Forrábanse interiormente de piel ó tela fuerte, y de terciopelo ó de recia seda la parte exterior, colocándose las launas ó láminas metálicas entre ambas telas, cuyos roblones sobresalían en forma de cabeza de clavo. Aunque en Francia y España generalizóse el uso de la brigantina, tuvo Italia el monopolio de la fabricación, y con especialidad Milán, en donde residieron los más hábiles armeros brigantineros.



Fig. 93.–Armadura del siglo XV (Museo-armería Estruch, de Barcelona)

Aunque son muy escasas las armaduras de este siglo que ostentan labores como elementos de decoración, creemos oportuno consignar que á mediados de esta centuria descubrióse el procedimiento de grabar el hierro por medio del ácido nítrico, si bien los delicados y elegantes trabajos de ornamentación ejecutados en las armaduras, ya con el buril ó el agua fuerte, no empezaron á practicarse con éxito y verdadero lucimiento hasta la primera mitad del siglo XVI, adquiriendo en su último tercio su mayor grado de riqueza y de buen gusto.

Adicionóse á la lanza el *ristre*, sobre el que descansaba el asta, y ésta, más pesada ya, fué dotada á su vez de empuñadura y cuento á modo de contrapeso. Empleóse también la *pica*, el *bordón*, la *alabarda*, oriunda de Suiza, que participa del hacha y de la lanza; la *guisarma*, arma propia de los arqueros; la *partesana*, semejante á la alabarda, aunque desprovista del hacha; la *hoz de guerra*, el *tridente*, el *cuchillo de guerra*, el *corsesque*, propio de la infantería italiana. La *maza de armas*, ya en forma *ferrada*, *plomada* ó *barreada;* el *látigo* y *martillo de guerra*, y las *hachas* completan el número de las armas llamadas de asta durante la décimaquinta centuria.

Las armas de tiro fueron asimismo objeto de modificaciones y perfeccionamientos, embelleciendo las ballestas con artísticas incrustaciones, dotándolas de piezas auxiliares que hacían más fácil su manejo y más eficaz su acción.

Las de fuego experimentaron notables progresos. A mediados de la centuria descubrióse la *espingarda*, utilizada con ventaja, que debe considerarse, en cierto modo, como la transición entre la culebrina y la escopeta. Proveyóse de montajes á los cañones y empezó para las armas de fuego el período de su aplicación en los campos de batalla.

Al terminar el siglo XV había empezado ya para las artes é industrias el luminoso período de la depuración del buen gusto, y los artífices y maestros armeros empezaron á dar muestra de su empeño en ocultar los mortíferos efectos de las piezas que labraban por medio de la profusión de delicadas cuanto ricas labores.



Gorjal de hierro con relieves de plata sobre fondo dorado, representando la toma de San Quintín, perteneciente á Felipe II

SIGLOS XVI, XVII Y XVIII

Al llegar el siglo XVI, la influencia del Renacimiento determinó una completa transformación en el decorado y embellecimiento de las armas, de tal manera, que el trabajo esencialmente artístico se antepuso á la riqueza de los materiales empleados en la fabricación. De ahí que los ejemplares de aquel glorioso período tengan mayor estima que los del anterior. El hierro y el acero sirvieron para producir con ellos admirables labores, ejecutadas con exquisita habilidad y delicadeza, como resultado de un concepto grande y elevado, cual lo es el del verdadero arte que se observa hasta en el pequeño detalle, en el motivo más insignificante.

La décimasexta centuria significa para las armas una era de innovación. La pagana pompa que en todas las artes, así bellas como industriales, introdujo el nuevo estilo y el predominio de lo bello sobre lo fuerte; la afición que se manifestó entonces á los placeres de la paz y de la cultura, que antes era punto de honra abominar; el adelanto que por estas causas hubo de notarse presto en artistas, artífices y artesanos, y la aplicación, por último, de las armas de fuego, fueron motivo para que prevalecieran en las campañas la estrategia sobre el valor, y que se aligeraran las armaduras, reduciendo sus partes, y surgieran de aquel movimiento transformativo, por lo que á la ponoplia se refiere, bellísimos ejemplares de armas y armaduras, verdaderas manifestaciones artístico-industriales.

Fig. 94. – Espada y tarja de Francisco I, siglo XVI (Armería Real de Madrid)

La sobriedad de líneas y las férreas masas que presentaban las piezas defensivas y ofensivas desprovistas de ornamentación, propias de las pasadas centurias, ofrecieron en este período ancho campo á la inventiva y al ingenio de los artistas, que estimulados por el ostentoso fausto de la nobleza, produjeron maravillas de ejecución. A tal punto extremóse el gusto y la riqueza, que no titubeamos en afirmar, al recordar algunos tipos notabilísimos, que se llegó hasta la exageración y la ruina. A la simplicidad de líneas sucedió la elegancia y la esbeltez de la forma, así como las estrías y todos los elementos que sirvieron de base á los artistas para determinar el portentoso estilo que modificó tan hondamente el gusto artístico. Testimonio de ello ofrecen, entre otros ejemplares, el precioso gorjal de Felipe II con admirables relieves representando la batalla de San Quintín (véase la lámina tirada aparte), y la espada y tarja de Francisco I, rendida en Pavía á las armas españolas (fig. 94).

Al examinar las primorosas armas de aquella centuria, parece como si los artífices trataran, á medida que las armaduras perdían su valor defensivo, de aumentar su importancia y estima por medio de la ornamentación, decorándolas profusa y caprichosamente. Además de las labores ejecutadas por medio del grabado, cincelado y relieve, empleóse el damasquinado como elemento principalísimo y valioso de embellecimiento, de tal manera, que puede considerarse este procedimiento como aplicable singularmente á la ornamentación de las armas. Éstas ofrecen, por sí solas, el conjunto de las principales industrias de la época, puesto que eran objeto elegido por los artífices para sus más bellas creaciones. Las armerías y colecciones deben considerarse y estudiarse siempre en su doble aspecto, esto es, como exposición de los medios de destrucción y defensa utilizados por el hombre, y como resultado artístico-industrial. Así vemos que en la Armería Real de Madrid, la más importante por la riqueza de los numerosos ejemplares que

contiene, merece cada arma particular estudio, no sólo como trabajo de forja y por la elegancia de la forma, sino por las admirables labores de cincelado, grabado, relevado, nielado y damasquinado, que convierten la manifestación industrial en obra artística de valor inestimable. Las corazas, cascos, rodelas, frascos de pólvora, dagas, las nunca bastante celebradas espadas españolas y milanesas, y aun los arcabuces y pistoletes exornados con preciosas incrustaciones de marfil, han de estimarse como verdaderas maravillas, como resultado de un esfuerzo artísticamente cultivado, puesto que el artífice cuidó con igual interés todas las secciones del arma cuya ornamentación debía ejecutar, desde el pomo á las guardas, armonizando la decoración de modo tan ingenioso que, cual resulta en las espadas de taza, los delicados calados de su guarnición sirven de poderoso medio de defensa.

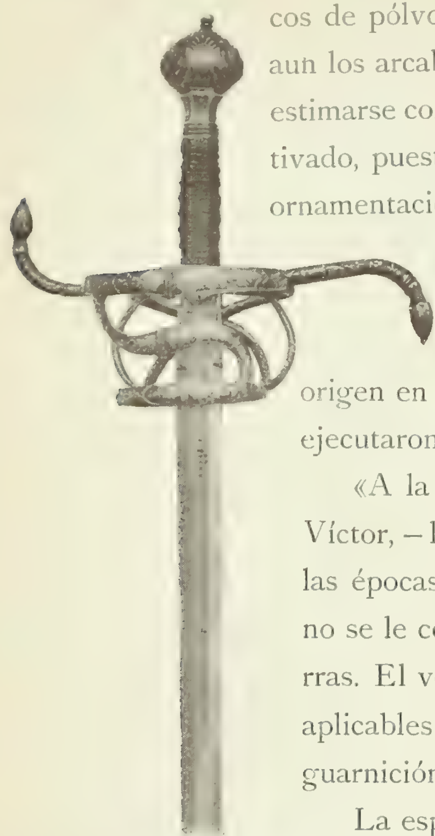


Fig. 95. – Espada de lazo, siglo XVI (Museo-armería Estruch, de Barcelona)

Este movimiento artístico, aunque general y casi simultáneo, tuvo su origen en Italia, en donde los armeros, especialmente los de Milán, Florencia y Luca, ejecutaron obras acabadas que les merecieron universal renombre.

«A la cabeza de todas las armas ofensivas, brilla la espada – dice Paul de Saint Víctor, – la más noble de entre ellas, símbolo de la fuerza y de la hidalguía. En todas las épocas fué la compañera inseparable del hombre de guerra, hasta tal punto que no se le concibe sin esta arma tan esencial para su defensa como para el león sus garras. El verbo poético y guerrero de aquellos siglos halla para esta arma calificativos aplicables á seres, y como á éstos bautizábasela cristianamente, ya que la forma de su guarnición podía estimarse como símbolo religioso.

La espada tipo de esta centuria ofrece caracteres especialísimos, así en la estructura de la hoja como en su guarnición, constando una y otra de varios elementos (figura 95). En la hoja hay que notar la *espiga*, que es la sección superior á la que se adapta la empuñadura; el *recazo*, que inmediato á aquélla presenta mayor anchura y grueso que el resto de la hoja, y el cuerpo y la punta. En la guarnición obsérvase el *pomo*, redondo, cilíndrico ó cuadrado; la empuñadura y los brazos que forman la cruz se completa con la guarda y la contraguarda, compuesta de planchas de hierro, planas ó cóncavas, macizas ó primorosamente caladas ó cinceladas, montadas en el sentido perpendicular de la empuñadura y de las que á su vez se derivan otras piezas, que enlazan la hoja circuyéndola por el recazo, formando dos secciones de guardas. Más sencilla la que pudiéramos llamar de munición, ó sea la utilizada por el ejército, presenta únicamente las guardas. Usáronse además el *estoque*, de mayor longitud que la espada, de hoja rígida, que se llevaba sujeto al arzón derecho de la silla y se manejaba simultáneamente con aquélla, según las condiciones ó índole del combate; el *montante*, arma distintiva de los lansquenetes, adoptada asimismo por los suizos y españoles, de ancha y recta ó flamígera hoja, aguda en su punta y cortantes filos, interrumpidos en su primer tercio por dos á modo de cuchillas, y empuñadura de extraordinarias dimensiones, cruzada por enormes brazos; el famoso *verduguillo*, no menos temible que la daga, de larga y estrecha hoja, y la espada con guarnición llamada de taza (fig. 96), de hoja larga, acanalada en su primer tercio y con fino corte en su última sección. La guarda constitúyela una especie de cestilla, protectora del puño, profusamente calada, grabada, relevada ó cincelada. Esta pieza esencial de la guarnición ofrecía vasto campo á los artífices para ejecutar bellos trabajos de ornamentación, sorprendiendo algunos ejemplares por sus delicados calados ó cincelados representando flores, figuras geométricas ó asuntos diversos, verdaderas maravillas del cincel y del buril.

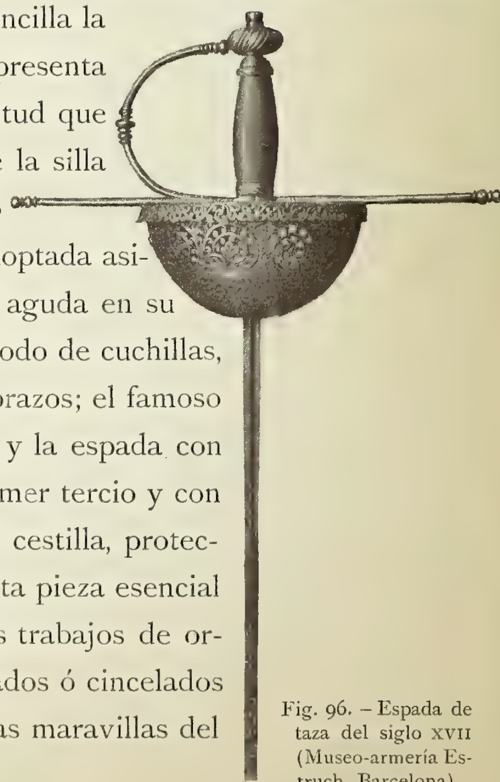


Fig. 96. – Espada de taza del siglo XVII (Museo-armería Estruch, Barcelona)

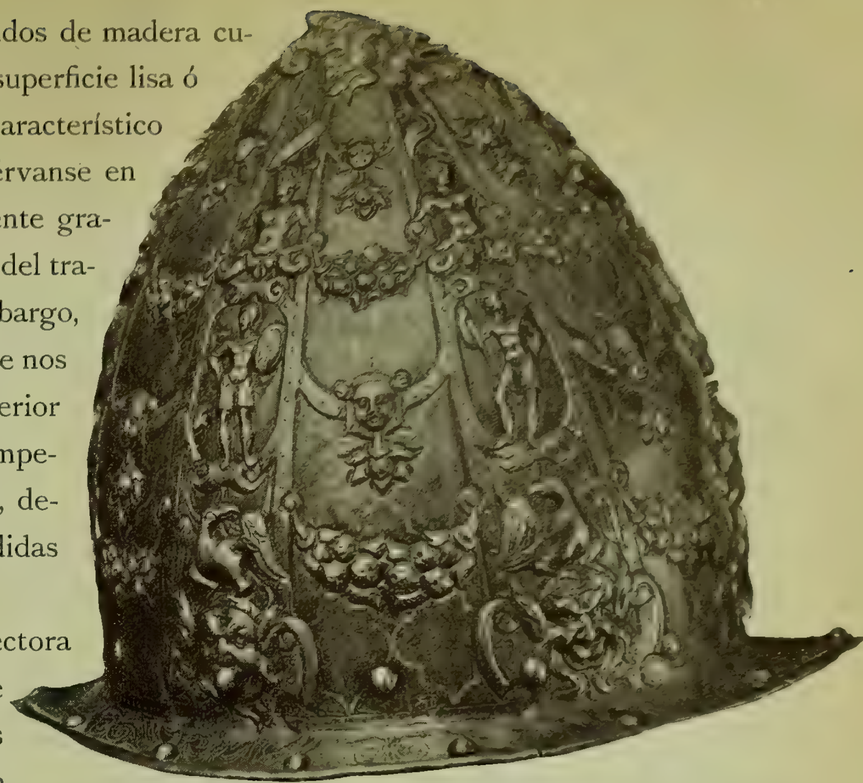


Fig. 97. – Bacinete del siglo XVI, ofrecido por el duque de Terranova á Felipe III (Armería Real de Madrid)

Adoptaron otra vez los peones los escudos de madera cubierta de piel ó cuero, ó bien de hierro, de superficie lisa ó ricamente grabados, que denuncian el tipo característico de la rodela, de cuya arma defensiva consérvanse en los museos preciosos ejemplares, profusamente grabados y cincelados, admirables por la belleza del trabajo y la elegancia de su decoración. Sin embargo, no deben confundirse los tipos del siglo á que nos referimos con los italianos labrados en la anterior centuria, destinados exclusivamente á desempeñar el oficio de armas de parada ó muestra, debiendo considerarse como bellas y espléndidas manifestaciones artísticas.

El almete continuó siendo el arma protectora de la cabeza durante el siglo XVI, aunque se le sujetó á diversas modificaciones motivadas por los nuevos adelantos introducidos en la forma de guerrear y como consecuencia del desenvolvimiento que alcanzaron todas las artes en aquel glorioso período histórico, que con tanta razón y justicia se tituló del Renacimiento. Dióselo forma más elegante y exornósele con preciosas labores grabadas ó damasquinadas, perfeccionándose ó ampliándose las piezas que lo constituían. Varios tipos pudiéramos citar; mas nos limitaremos á hacer especial mención del más perfecto, denominado *almete de encaje*, por ajustarse su reborde sobre la gorguera, de modo que no debía soportar la cabeza su peso, resultando fáciles los movimientos de aquélla.

El bacinete experimentó, al igual de todas las armas, la influencia de la nueva corriente, y así la forma como la ornamentación sirvieron á los artífices para dar muestra evidente de su habilidad y buen gusto, conforme lo atestiguan, entro otros, los ejemplares que atesora la Real Armería de Madrid (fig. 97), decorados con elegantes motivos grabados sobre fondos dorados, divididos por varios listones, que ostentan asimismo grabados de igual mérito y de no menor importancia.

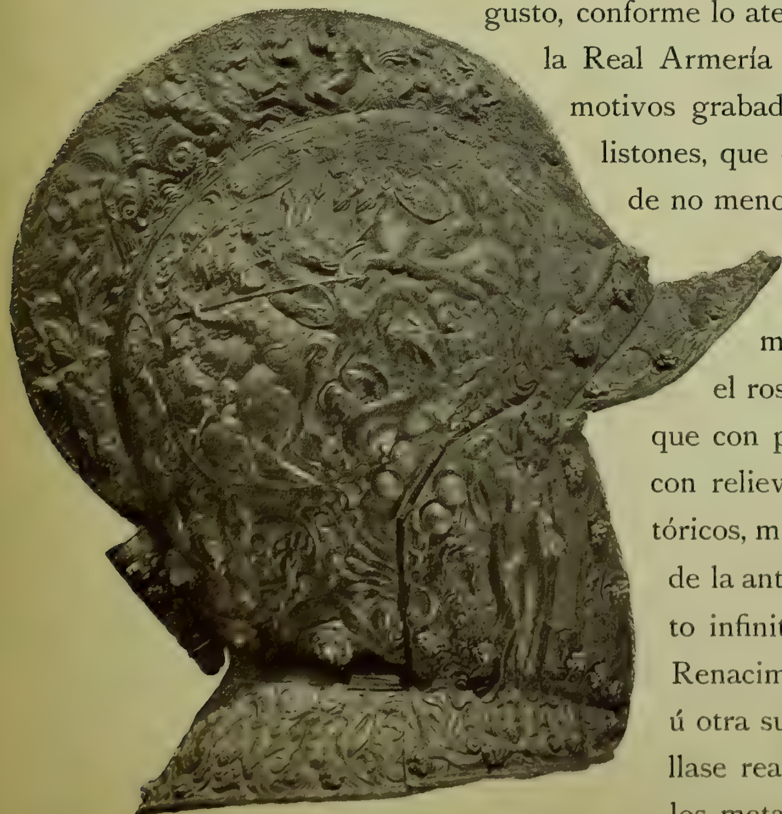


Fig. 98. – Borgoñota cincelada y relevada de Felipe II, siglo XVI (Armería Real de Madrid)

La celada, que tanta aplicación tuvo en el siglo anterior, transformóse radicalmente, de tal manera, que dió origen á la *borgoñota*, que dejaba el rostro en descubierto, siendo éste el tipo del casco que con preferencia decoraban los artífices, exornándolo con relieves y cincelados que representaban asuntos históricos, mitológicos ó tomados de las tradiciones heroicas de la antigüedad (fig. 98), alternando con los varios cuanto infinitos motivos de ornamentación que produjo el Renacimiento, y con frecuencia coronados con animales ú otra suerte de figuras. La prolijidad de las labores hállase realzada por el bellísimo contraste producido por los metales, puesto que en algunos ejemplares ejecutábanse delicadas labores por medio del damasquinado. En

la Armería Real de Madrid, tantas veces citada, figura una riquísima colección de esta clase de armas, verdaderas obras de arte, ya que proceden de los talleres italianos que alcanzaron mayor nombradía. Sus cincelados, esmaltes, damasquinados y relieves fueron obra de los artífices que más fama lograron en aquel siglo, entre cuyos nombres figuran los de Filippo Negrolo, Carbagno, Piccinini y de otros no menos hábiles maestros.



Fig. 99. – Morrión del siglo XVI (Museo-armería Estruch, de Barcelona)

Otro casco comenzó á usarse también en este siglo, propio de los arcabuceros, que presto fué adoptado por todas las naciones de Europa y al que se dió el nombre de *morrión*. Usáronlo, además de los soldados, los caballeros y magnates, convirtiéndose por tal motivo en rico y elegante casco de corte, ya que los artífices cubríanlos con grabados cincelados ó damasquinados, que avaloraban su minuciosa ornamentación. Entre los varios ejemplares notables que podríamos citar, mencionaremos singularmente el que perteneció á uno de los jefes de la Guardia Suiza personal de Enrique IV (fig. 99) y que hoy posee en su rica colección el inteligente coleccionista barcelonés D. José Estruch. Tiene una magnífica cresta, en la que, entre ramajes, destaca en un lado el busto de un hombre y en el opuesto el de una mujer. Las dos superficies del morrión hállanse divididas por cuatro listones pavonados, que dejan en el centro un medallón en el cual está grabada y dorada una flor de lis. Los cuatro espacios que determinan los brazos de la cruz producida por los listones contienen bellísimos grabados, cuyos motivos son dorados ramajes. En su cinta lleva diez y seis chatones que servían para sostener la cofia, y junto á la cresta, en la nuca, el cubillo para llevar el plumero. Este morrión es uno de los más ricos y elegantes ejemplares existentes en este género de armas.

Dignos de estudio son los cascos árabes de este siglo que se distinguen por estar generalmente forjados de una sola pieza de forma cónica, largueados de arriba á bajo por una serie de listones relevados, exornados con varios dibujos grabados al buril ó bien con caracteres arábigos, terminando en un á modo de botón. Como tipo citaremos el que se conserva en la Real Armería de Madrid que perteneció al almirante turco Alí Bajá, vencido por D. Juan de Austria en el combate naval de Lepanto.



Fig. 100. - Armadura con varascudo de D. Juan de Austria, siglo XVI (Armería Real de Madrid)

Si conforme indicamos modificáronse las piezas protectoras principales, perfeccionóse también la armadura, aunque sin transformarla, ya con el aditamento de nuevas piezas ó dando á cada una de ellas mayor ajuste. Inventóse el escarpe de punta cuadrada (fig. 100) que se denominó de *pico de pato;* cubriéronse totalmente de hierro por medio de piezas articuladas las partes del cuerpo que estaban todavía protegidas por la malla, agregándose piezas importantes como la bragueta, destinada á cubrir las partes genitales, la *bufa* y el *varascudo*, especie de escudo cuadrado que se sujetaba sobre la parte superior izquierda del peto á modo de pieza de refuerzo, y aumentóse la arista de la parte media del peto, que poco á poco llegó á determinar una especie de pico en su parte superior, detalle que se exageró en la siguiente centuria.

Prolija sería la indicación de los varios tipos que ofrecen las armaduras, tal es la variedad que presentan en su estructura y decoración; pues así como en ellas determinan variantes las piezas llamadas de refuerzo y la clase de tropas á quienes se destinaban, la influencia del nuevo estilo, con las tradiciones del siglo anterior, producía motivos distintos de decoración que utilizaban los artífices para el mayor embellecimiento, aplicando los recursos de los procedimientos artístico-industriales, entonces

en su período más floreciente, para labrar piezas altamente recomendables, dignas de estima y admiración.

Dispuesta nuestra patria á aceptar la saludable influencia del Renacimiento, desterró los antiguos moldes y dispúsose á recorrer amplios y nuevos derroteros. De ahí la gran evolución que se observa en esta centuria y la transformación que rápidamente se operó en España, ya dispuesta ó abonada por la cultura de los árabes y la fe de los artistas cristianos. El buen gusto, la delicadeza de las labores, la armónica combinación de tonos y el concepto artístico informando las creaciones sintetizan la evolución del siglo XVI. Los hombres de guerra fueron quizás los primeros en acoger las innovaciones de la reforma y en utilizar para sus atavíos guerreros la habilidad de los artífices que se inspiraban en las nuevas corrientes. Sobre sus armaduras completas vistieron sayos de valiosas telas, bien ceñidos, formando faldellín; adornaron el acerado almete con airosos penachos de plumas; cubrieron de grabados y labores, sobre fondos dorados ó negros, las piezas de la armadura; dieron juego ó acción á alguna de ellas; perfeccionaron y enriquecieron el armamento ofensivo, y extremaron el gusto y el lujo hasta en los arreos y bardas de sus caballos, que ostentaban vistosos jaeces de pasamanería, oro, plata y piedras preciosas, al igual de las sillas, mantillas y caparazones, del mismo color que las telas que vestía el caballero.



Fig. 101. – Armadura de Cristóbal Colón (Armería Real de Madrid)

Las armaduras de Cristóbal Colón (fig. 101), Carlos V, Filiberto de Saboya, Gonzalo de Córdova y Álvaro de Bazán, grabadas á listas con entrelazos y hojas con fondos dorados ó bien con grecas y escudos de gusto arabesco, como la del duque de Alba (fig. 102), conservadas en la Real Armería de Madrid, y las llamadas *maximilianas*, patentizan la diversidad y la riqueza de formas tan distintas de las del siglo anterior, puesto que el arte oculta el destino de la pieza.

Cuanto á las bardas, tan usadas en esta centuria, componíanse de testera, capizana, petral, collera, franqueras y grupera, hallándose unidas estas piezas, al igual de las que constituían las armaduras de los hombres de guerra, por medio de engarces, pasadores y hebillas. En las armerías y museos consérvanse algunas bardas completas y ricamente ornamentadas que sirven de complemento á las armaduras ecuestres de algunos personajes históricos, tales como las que corresponden á los arneses de Carlos I y Felipe II, exornadas con preciosos relieves, cincelados y damasquinados, que se conservan en la Real Armería de Madrid. Hay que notar que así en estos ejemplares como en los que existen en otros museos y colecciones, forman el juego completo la armadura ecuestre del jinete, la barda del caballo y la silla de guerra. En la ornamentación de las bardas abundan los mascarones grotescos ó bien las composiciones de carácter histórico dentro de cartelas ó medallones. Justo es consignar que á los armeros alemanes cabe la gloria de haber producido las mejores bardas.

La silla de armas, si bien no formaba parte de la barda, debe considerarse como su verdadero complemento. Dos tipos ofrecen las sillas de guerra; la destinada al caballo ligero que se denominó *cocera*, y *bridona* la empleada por la caballería pesada ó gendarma, cuyas divisiones respondieron á los dos modos de montar, á la *jineta* y á la *brida*. Los borrenes hallábanse cubiertos con dos ó tres chapas de acero, sujetas por varios tornillos y exornadas con preciosas labores, siendo objeto de análogo embellecimiento los estribos, frenos y espuelas. El resto de la silla forrábase de terciopelo ó rico damasco recamado de oro ó plata, guarneciéndola un bonito fleco de seda.

Ligeras variantes experimentaron las armas de asta, y continuaron utilizándose la *pica* y *media pica* por determinados cuerpos de infantería, y la lanza de armas por la gendarma. Los hierros afectaban variadísimas formas, según fuese el uso ó aplicación del arma, denominándose de *hoja de laurel*, de *olivo* y de

espino, por asemejarse á las de los árboles del mismo nombre, y de *punta de diamante*, por las labradas facetas que presentaban. El asta tenía en su parte más gruesa una depresión para poder embrazarla, llamada *manija*, y durante la marcha llevábase en sentido vertical, descansándola el jinete en la *cuja*, que á modo de pequeña bolsa de cuero fuerte hallábase unida al estribo. El *bordón*, de asta gruesa y robusta; la *bordonaza*, que ostentaba estrías doradas ó pintadas; la *alabarda*, la *guisarma*, la *partesana*, el *cuchillo de brecha*, el *corsesque* y el *portamecha* siguieron empleándose por los hombres de guerra de este siglo, perdiendo su importancia la maza, el hacha y el látigo, armas tan usadas en la centuria anterior.

Las armas arrojadizas utilizáronse en la guerra y en la caza, no determinando su completa desaparición la mayor eficacia y resultados que ofrecían las armas de fuego portátiles. Algunas tropas especiales, cual los arqueros de Borgoña, que constituían la guardia personal de Felipe I el Hermoso, hallábanse armadas de arco y saetas, arrojándose con las ballestas, dotadas ya de su correspondiente *cranequin* para armarlas, *cuadriellos* y *viratones*, ostentando la cureña ó tablero bellísimas labores por medio de incrustaciones de marfil, representando asuntos de caza, trofeos ó motivos ornamentales propios del estilo dominante en los primeros años de la centuria á que nos referimos. El constante progreso iniciado en todas las artes é industrias produjo, como obligada consecuencia, la invención del arcabuz, que vino á reemplazar con éxito á la defectuosa escopeta. Diferenciábase el arcabuz en que no se cargaba por la recámara, y en que gracias á un sencillo mecanismo la mecha adherida al serpentín subía movida por un muelle hasta el fogón para verificar el disparo. A esta arma se adicionó después la rueda, inventada en 1515 por un armero de Nuremberga, que reemplazó con ventaja á la mecha. Se producía el choque de una piedra de sílice con la punta de acero, y comunicaba la chispa al fogón, determinándose el disparo.

A este período corresponde también el mosquete, que sólo se distinguía del arcabuz por la forma especial de la culata y su mayor calibre, mereciendo citarse entre las armas portátiles de aquella época los petriñales ó pedreñales y los pistoletes, de invención y origen italiano, utilizados por la caballería. La inflamación de la carga efectuábase por medio del mecanismo de la rueda y el sílice, que fué reemplazado después por la piedra ágata, en razón de su mayor dureza.

Redújose asimismo el peso, longitud y calibre de las piezas, sin que por ello se significase la medida, reforma que no se realizó por completo hasta comienzos de la siguiente centuria. Las denominaciones de *cañón*, *culebrina*, *falcón* y *falconete* equivalen á igual número de tipos y calibres, debiéndose al emperador Carlos V las primeras reglas para lograr la unificación, y al célebre Leonardo de Vinci las ruedas dentadas, á favor de las cuales podía darse á los morteros la inclinación que precisaran.

La fantasía de los maestros artilleros, singularmente los alemanes, tradújose en bellos y caprichosos motivos ornamentales para la decoración de las piezas, cuyos elementos hállanse inspirados en los conceptos del Renacimiento.

Al igual que las armas blancas, experimentaron las portátiles de fuego la influencia de las artes. Las cajas decoráronse con placas de metal, marfil ó nácar, imitando figuras y follajes, incrustadas en la madera, que fué objeto también de primorosos trabajos de talla, cincelándose y grabándose el cañón y las llaves. Hay que tener en cuenta que esta clase de decoración se aplicaba sólo á las armas de lujo destinadas á las armerías de los magnates.

Considerable es el número de artífices distinguidos cuyo nombre ha quedado perpetuado por el valor de sus obras. Entre todos ellos figuran los españoles en preferente lugar, pues en aquel ciclo verdaderamente glorioso brillaron por su habilidad y maestría los forjadores y armeros de nuestra patria. Las espadas toledanas sólo son comparables por la excelencia de su temple con las orientales, y sus inimitables labores igualan y algunas veces superan á las producciones italianas.

Hay que tener en cuenta que todas las manifestaciones artístico-industriales de aquel período deben considerarse como el armónico resultado de la asociación del artífice y del artista, ya que no es posible

suponer en los maestros armeros y arcabuceros la poderosa inventiva que revelan los variadísimos motivos ornamentales que embellecen sus obras. Y tal fué así, que la Historia nos ha transmitido el nombre de artistas tan eminentes como lo fueron Alberto Durero, Holbein, Arphe, Becerril, Jacquard, etc., que se esforzaron en convertir en obras verdaderamente artísticas las que en otro caso hubieran debido considerarse como discretas producciones industriales.



Fig. 102. – Armadura relevada y damasquinada del duque de Alba, siglo XVI (Armería Real de Madrid)

El progresivo perfeccionamiento de las armas de fuego, la táctica y hasta la constitución de los ejércitos fueron causa para que ya en los primeros años del siglo XVII se iniciara la simplificación de la armadura y con ella el período de su decadencia. Suprimiéronse paulatinamente piezas consideradas antes como esenciales, siendo reflejo las armas, al igual de las demás producciones artísticas é industriales, del período de transición que representa aquella centuria, especialmente para España, en donde todo aparece incompleto y sin la fuerza que presta la seguridad y fijeza.

Perdida la importancia del armamento defensivo é iniciado el período de su decadencia, precursor de su desaparición, no revisten ya las piezas del arnés el interés que tienen las de los pasados siglos, debiendo considerarse más como tradicionales manifestaciones de ostentación que como verdaderas piezas defensivas. Esto no obstante, especialmente las que corresponden á los primeros años de la centuria, conservan algunos caracteres de los del anterior, y son, por lo tanto, dignas asimismo de estudio. Así lo atestiguan algunos ejemplares conservados en las armerías y museos, notables por sus bellísimas formas y artísticos motivos de ornamentación.

Al finalizar el siglo habíase limitado tanto el armamento, que el bacinete y la borgoñota con yugulares y visera de pico, gorguera y coselete sin brazales y con escarcelas, eran las únicas armas defensivas utilizadas por la gente de guerra. Los arcabuceros y mosqueteros siguieron usando coletos de búfalo, y posteriormente la hungarina, especie de casaca acolchada ó forrada.

Proscritos en absoluto los quijotes y los escarpes, puede considerarse como media armadura la que sirve de tipo en aquel siglo. No por eso son algunas menos dignas de estudio, pues aun en el ocaso de esta industria produjéronse piezas que se separan de la vulgaridad, decoradas con elegantes abordonados, grabados entrelazos ó nieles negros con dibujos ajacarados y dorados (fig. 103.)

El casco, parte principalísima del armamento defensivo, perdió su importancia con la general aplicación de las armas de fuego. El bacinete distínguese por su mayor altura que el tipo del siglo anterior, dejando de utilizarse en el último tercio de la centuria, en que fué reemplazado por la borgoñota modificada y el morrión, siendo escasas las aplicaciones que tuvo la celada, que difiere poco en su tradicional estructura.

Abandonáronse en los últimos años de este siglo las dagas (fig. 104) y puñales, que dejaron de ser las armas propias del caballero, pasando á ser patrimonio de los rufianes y malandrines; modificóse la guarnición de la espada militar, inventóse el sable, derivación de la *ronfea* del siglo anterior, adoptándose diversas formas, cual si la espada se hallase sujeta á las modificaciones experimentadas por las piezas defensivas.

Varios tipos ofrecen las espadas y verduguillos por la variedad de sus guarniciones, sin que por ello cambien notablemente en su general estructura. Muestra de ello nos ofrecen la espada de Felipe IV, que

figura en la Real Armería de Madrid, constituída por una preciosa taza calada con rompepuntas en forma de festón, contrataza y gavilanes rectos y lisos y perilla grabada en relieve, ofreciendo la taza la particularidad de ser completamente plana y desprovista de cubremano, en tanto que la atribuída á Carlos II distínguese por la elegante forma de la taza y artísticas labores de la contrataza, teniendo perilla, cubremano y gavilanes salomónicos.

La estructura especial de la guarnición motiva otras varias denominaciones. De ahí los tipos conocidos distintamente con diversidad de nombres, entre ellos los de espadas de concha y de farol, siendo variante de esta última la *schiarona*.



Fig. 103. – Media armadura nielada y pavonada, de Felipe III, siglo XVII (Armería Real de Madrid)

La pica y la alabarda para cierta clase de tropa, el espontón para los oficiales y el mosquete y arcabuz fueron las armas propias de la infantería. El mosquete, poco manuable por su excesivo peso, sufrió sucesivas modificaciones, perfeccionándose con la platina de rueda, innovación importada de Nuremberga, y posteriormente con la piedra de chispa, llamada platina de miquelete, origen del fusil, introducida por los españoles. Conocida es la importancia que alcanzaron los miqueletes catalanes durante la guerra contra Felipe IV, y la que durante aquel período de tiempo adquirió el petriñal ó petreñal, de origen catalán, usado por la caballería. En esta época tuvo también lugar la invención de la bayoneta, que acabó por hacer innecesario el uso de la pica, ofreciendo al soldado una nueva arma de gran utilidad para el combate y que tanta importancia había de lograr en los tiempos modernos.

La preponderancia del arcabuz sostúvose en todos los ejércitos, á pesar de los mayores efectos mortíferos del mosquete, debido sin duda á su menor peso y por no exigir su manejo el empleo de la horquilla. Esto no obstante, organizáronse en algunos países, entre ellos Francia, cuerpos de tropas escogidas armadas de mosquete.

Escaso interés ofrece la panoplia del siglo XVIII. La completa transformación del armamento, dotándose á la infantería de armas de fuego, fué la causa definitiva y determinante de la abolición absoluta de las piezas consideradas antes como defensivas, utilizándose únicamente y sólo para algunos cuerpos montados la coraza, generalmente lisa, y como único adorno algunos chatones de bronce dorado.

Las espadas llamadas de barquilla, que fueron después sustituídas por las de vela, y los espadines y espadas de salón con bonitas guarniciones doradas é incrustadas y otras primorosamente pavonadas son los tipos de este período.

El mosquete, que según hemos dicho, fué sustituído por el arcabuz, fué á su vez reemplazado en 1703 por el fusil con bayoneta para la infantería, dragones y granaderos á caballo, que llevaban además espada colgante de bridecú ó sable, completando el pertrecho un frasco polvorín de madera y una canana de vaqueta en la que se hallaban impresas las armas reales.

Interesantísimos bajo todos aspectos son los tipos que nos ofrecen los pueblos orientales. Su alejamiento de nuestro centro ó su meditado aislamiento dificultan y hasta imposibilitan el estudio del proceso histórico de las que pudieron usar aquellos pueblos, velados durante tantos siglos con la sombra del misterio. Existen, sin embargo, en diversos museos algunos ejemplares correspondientes á distintas épocas, y si bien por ellos no es posible fijar de modo cierto y seguro las transformaciones que pudieron operarse, sirven en cambio para determinar el tipo, cuya estructura, cual si fuera la tradicional de cada pueblo, se ha conservado casi íntegra á través de los tiempos. En algunos de ellos continúan reproduciéndose

los antiguos modelos, tan dignos de estudio como lo son los sables egipcios, con empuñadura de acero, formando huecos para colocar los dedos, y los sables turcos con empuñadura de madera y arriaz de latón; los sables berberiscos con la cruz de brazos caídos y los alfanjes exornados con prolijas labores que patentizan el próspero estado que llegó á alcanzar esta industria en las naciones muslímicas; los sables chinos, de empuñadura de acero y hoja de un solo filo, y los notables sables japoneses en cuyos arriaces dan muestra los artífices de aquel país de su rara habilidad. Los yataganes, las espadas de Zangebar, los krises y campilanes completan el variado cuadro de los tipos que el hombre oriental ha construído para defenderse ó con el fin de destruir.

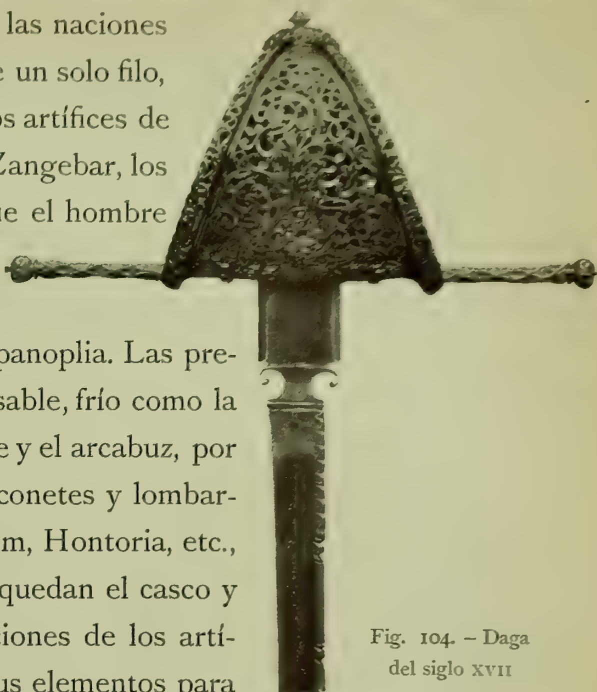


Fig. 104. – Daga del siglo XVII

Hoy los nuevos adelantos han sido causa de que desaparecieran hasta las piezas más sencillas que recordaban la antigua panoplia. Las preciosas espadas de lazo ó de taza han sido reemplazadas por el sable, frío como la materia de que está formado, sin adornos ni labores; el mosquete y el arcabuz, por los fusiles de aguja primero y los de repetición después; los falconetes y lombardas, por los grandes cañones Armstrong, Krupp, Ordóñez, Maxim, Hontoria, etc., y de las aparatosas armaduras y labradas piezas del arnés sólo quedan el casco y la sencilla lanza de caballería. El arte que informaba las creaciones de los artífices de las pasadas centurias no aporta el caudal inmenso de sus elementos para embellecer las armas. Éstas preséntanse hoy con toda su rudeza, con la fría rigidez del metal de que están formadas, revelando la violencia y la fuerza. Cada día nos sorprenden los nuevos inventos y el mayor número de medios de destrucción que concibe el hombre. El armamento, al igual que los uniformes, ha sufrido cambios tan rápidos como radicales, á los que ha contribuído, sin duda, el estado político y social de todos los pueblos. Difícil es hoy reunir todas las transformaciones y tipos de las armas modernas, tal es su variedad; pero más costosa empresa será para el arqueólogo de las venideras centurias cuando se trate de estudiar el exceso de producción y este afán con que persigue el hombre los medios para destruirse, pues no á otro propósito responden los nuevos fusiles de repetición, que al aumentar la rapidez del tiro, aumentan cada vez más los mortíferos efectos de las armas de fuego.

BRONCE, COBRE Y ESTAÑO

El hecho de haber logrado el hombre, desde las primeras edades, aprovecharse de las ventajas que los metales le ofrecían, arrancándolos de las entrañas de la tierra para convertirlos, después de fundidos, en instrumentos de trabajo, armas para su defensa y adornos para su embellecimiento, constituye el mayor de los triunfos alcanzados por la humanidad. Al conocimiento de los metales débense sus más señaladas conquistas, el progreso y riqueza de todos los pueblos, y sin su poderoso auxilio no se conciben las grandes obras que nos ha legado la antigüedad, ni los sorprendentes inventos de la edad moderna.

Laborioso debió ser el génesis de la metalistería, lentos y penosos sus progresos, difíciles y defectuosos los primeros resultados; pero estas consideraciones llevan consigo el concepto de la perseverancia y el afán del hombre primitivo por disponer de poderosos auxiliares. Laguna insondable interpónese entre la edad protohistórica y la primera de los metales, que no basta á franquear hoy el alcance de las ciencias ni el esfuerzo de la imaginación. Escasos elementos ofrécense para fijar las investigaciones, y sólo á la deducción es dable recurrir, sin que aun entregándose á ella por completo, se puedan establecer jalones, ni determinar períodos de evolución. La naturaleza, hoy como ayer, guarda en su seno los varios metales que el hombre ha utilizado, pero no ofrece señal tangible que indique la prelación que entre ellos pueda existir, y tal es así, que aún hállase por resolver entre los arqueólogos el difícil problema de asignar un período protohistórico al cobre anterior al del bronce. La presencia de objetos de bronce en algunas regiones y la simultánea de útiles y adornos de cobre y bronce en otras, así como la diferencia cualitativa de este último metal, que se observa al comparar los productos de diversas comarcas, contribuyen á engendrar la duda y á aumentar la densa obscuridad de la primera edad de los metales. Las frecuentes investigaciones y los descubrimientos de continuo realizados permiten, en cierto modo, suponer que no todos los pueblos poseían iguales adelantos, y que, por lo tanto, aquellos cuyo progreso les permitía mayor esfera de acción, exportaban sus productos á los países vecinos. No de otra manera se concibe la perfección de algunos objetos en el Noroeste de España, en enterramientos de la época neolítica, resultado probable del comercio con el exterior, y los productos genuinamente indígenas, muy inferiores bajo diversos aspectos.

«La cuestión de la existencia de una edad de cobre – dicen los hermanos Enrique y Luis Siret – ha sido muy discutida en estos últimos tiempos, y no pocos sabios, seducidos por lo natural que parece la sucesión del cobre á la piedra en la marcha progresiva de la civilización y por el hallazgo de un cierto número de objetos de cobre puro, se han visto inducidos á creer en la existencia de ese período.»

A estas consideraciones hay que agregar las que á su vez aporta el eminente arqueólogo inglés M. John Evans (1), y las que necesariamente se desprenden de la rareza del estaño, metal necesario para las aleaciones y consiguiente producción del bronce.

(1) Necesariamente ha debido haber en cada región una época durante la cual la nueva fase de la civilización empezaba á apuntar, sin que por esto hubiese desaparecido del todo el antiguo estado de cosas; así como las tres fases de la civilización representadas por la edad de piedra, la del bronce y la del hierro se mezclan y confunden unas con otras como los principales colores del arco iris, preséntase tan bien definida en la Europa central la sucesión de estas tres edades como la de los colores del espectro solar. – Al hablar en estos términos de una edad de bronce, no entiendo excluir de ninguna manera la posibilidad del empleo del cobre puro. – Hay lugar á creer todavía que en algunas comarcas se empleó largo tiempo el cobre al estado nativo antes de venir en conocimiento de que la adición de una pequeña cantidad de estaño, no solamente hacía al cobre más fusible, sino que aumentaba

No menos obscuro es el origen de la explotación del plomo y de la plata, pues mientras unos afirman que este último metal no pudo ser conocido en los tiempos protohistóricos, alegando en su apoyo la ausencia de objetos de plomo, sin cuyo metal no es posible suponer la presencia de la plata, ya que del primer mineral debía aquélla extraerse, otros aducen á su vez los numerosos hallazgos de adornos labrados con el precioso metal, sin que puedan exponerse iguales citas respecto de obras de plomo. El nombre de plata era sinónimo de moneda en hebreo, egipcio y griego (1), hecho que demuestra la abundancia y estima de este metal. Diodoro de Sicilia, al igual de otros escritores de la antigüedad cuyos relatos fúndanse en tradiciones que se remontan á períodos muy lejanos, ocúpanse extensamente de la producción minera de nuestra patria, sin que al dedicar extensas noticias acerca de la plata, aduzcan antecedente alguno respecto del plomo (2). Incomprensible es, ciertamente, este silencio, y más incomprensible la falta casi absoluta de vestigios de plomo en las estaciones y enterramientos de los períodos primitivos.

Sin embargo, inclinámonos por nuestra parte y de conformidad con el criterio sustentado por los hermanos Siret á deducir como probable, dada la abundancia de adornos y otros objetos pertenecientes al

---

su elasticidad y su dureza, haciéndolo, por consiguiente, más á propósito para la fabricación de instrumentos y de armas. – Aun después de conocida la superioridad de la aleación sobre el metal puro, la rareza del estaño en ciertos países pudo obligar á los hombres á mezclar este metal con el cobre en tan mínima proporción, que la aleación que resultó de semejante mezcla puede apenas considerarse como bronce: en otras ocasiones, la misma rareza del estaño ha podido exigir el empleo del cobre puro, sea al estado nativo, sea extraído del mineral. – Hay en Europa, no obstante, escasos vestigios de esa edad del cobre, si por acaso puede decirse que tal edad existe. *(Edad del bronce,* Introducción, por M. John Evans).

(1) *Edad del bronce*, por M. de Rougemont.

(2) Ya que se nos presenta ocasión de hablar de los iberos, creemos conveniente aprovecharla para entrar en algunos detalles sobre las minas de plata que entre ellos se encuentran, pues que el país que habitan encierra las más numerosas y mejores que se conocen y que estas minas proporcionan grandísimos rendimientos á aquellos que las explotan. – Al hacer, en los libros precedentes, la historia de los trabajos de Hércules, hemos hablado ya de los montes que forman el límite de Iberia y se llaman Pirineos. Añadiremos aquí á lo dicho algunas palabras. Estas montañas se distinguen de todas las demás por su elevación y extensión; desde el mar Meridional se prolongan hasta el Océano, situado bajo la constelación de la Osa, separando de la Galia la Iberia y la Celtiberia en un espacio de tres mil estadios. – Hallábanse las mismas antiguamente cubiertas de espesos é impenetrables bosques; pero en tiempos muy distantes de los nuestros, á creer la tradición, unos pastores pegaron fuego á los árboles, toda la cordillera quedó convertida en una ascua, y como el fuego duró sin interrupción una larga serie de días, toda la superficie del suelo quedó abrasada. A la memoria de este suceso deben los montes Pirineos su nombre. Durante el incendio una gran cantidad de plata inundó la tierra ardiente, por haber entrado en fusión, á causa del exceso de calor, la mina de donde se extrae este metal, viniendo á correr por la superficie en arroyos de purísima plata. Los naturales de este país ignoraban los usos de este precioso metal; pero los fenicios, á quienes su comercio traía á estas comarcas, teniendo noticias de lo que pasaba, se apresuraron á tomar esta plata en cambio de una pequeñísima cantidad de otras mercancías; y llevándola en seguida á Grecia, Asia y á casi todas las naciones de la tierra, adquirieron con este tráfico inmensas riquezas. – La codicia de estos mercaderes, por el provecho que de este género de negocio obtenían, llegó á ser tan grande, que cuando tenían ya completa la carga de sus buques y quedaba todavía plata en el mercado, sustituían con lingotes de plata los pedazos de plomo que llevaban unidos á sus anclas, haciendo que prestaran el mismo servicio. Prolongándose de esta suerte un comercio tan lucrativo, los fenicios crecieron en prosperidad y en riqueza hasta el punto de poder enviar colonias diversas, sea á Sicilia é islas adyacentes, sea á la Libia, sea, en fin, á Cerdeña y hasta Iberia. – Largo tiempo después, habiendo llegado á conocer los iberos las propiedades de la plata, emprendieron grandes trabajos para laborear sus minas, sacando de ellas cantidades considerables de metal perfectamente limpio y procurándose así grandes beneficios. He aquí los procedimientos que se siguen entre los iberos en este trabajo. Es de advertir que en estas admirables minas se encuentran mezclados el cobre, el oro y la plata. Los que trabajan en su laboreo retiran, en metal puro, la cuarta parte próximamente del peso del mineral; pero los particulares de condición libre, que tienen hornos para fundir la plata, recogen en tres días de trabajo por valor hasta de un talento euboico (unos veintisiete kilogramos), puesto que los pedazos de mineral que se sacan de la tierra se hallan tan cargados de gruesas y brillantes lentejuelas de plata, que no se sabe qué admirar más, si la riqueza natural del suelo ó la habilidad de los obreros. Así es que los primeros indígenas que se han dedicado á los trabajos mineros han adquirido grandes riquezas, por la excelente calidad y abundancia del mineral que explotan. – Los que explotan minas en España jamás han visto fallidas sus esperanzas, haciéndose extraordinariamente ricos, como quiera que el éxito obtenido en los primeros ensayos ha inducido á tentar nuevas empresas, que han dado por resultado el descubrimiento de brillantes veneros tan cargados de plata y oro que, en rigor, la tierra no es otra cosa más que un tejido de ramificaciones metalíferas. – Entre las singulares observaciones á que esta explotación da lugar, hay una que no puede menos de causar gran sorpresa, y es la siguiente: En ninguna de estas minas el comienzo de los trabajos es reciente, pareciendo que la apertura de los mismos se debe en todas á la avaricia de los cartagineses en los tiempos en que eran dueños de Iberia. – (Traducción, Miot, París, Firmin Didot. Vertida al español en *Las primeras edades del metal en el Sudoeste de España*, por los Sres. Enrique y Luis Siret).

período protohistórico, que singularmente en algunas regiones de la península debió hallarse la plata, en estado nativo, en la superficie del suelo, utilizándola aquellos primeros pueblos, que desconocían su valor. Posteriormente los fenicios, al abordar á las playas españolas, hicieron de este metal artículo de activo comercio, extrayéndolo ya de las galerías subterráneas, no procediéndose á la desplatación del plomo hasta que en período más adelantado y poseyendo mayor suma de conocimientos pudieron plantearse procedimientos más complicados para la explotación.

No sucede así respecto del oro, puesto que puede afirmarse con completa seguridad que fué conocido y utilizado desde época muy remota. Causa determinante debió ser el brillante color de este metal precioso, que sugirió al hombre primitivo la idea de convertirlo en objeto de su personal adorno, y la facilidad de procurárselo en forma de pepita, propia para batirla sin esfuerzo, y labrar brazaletes, colgantes de collar ó de arracadas.

Verdaderamente prodigiosa debió ser la riqueza minera en nuestra patria. Aún hoy algunos ríos arrastran en sus arenas partículas auríferas, y el Museo de Historia Natural de Madrid guarda pepitas de extraordinarias dimensiones, que atestiguan en cierto modo las afirmaciones de Estrabón, quien en su interesante *Geografía* dice: «En cuanto al oro, no sólo se extrae de las minas, sino también del lecho de los ríos por medio de dragas...» Y en otro pasaje agrega: «Dícese que ocurre alguna vez que entre las pajuelas de oro se encuentran lo que llaman *palias*, es decir, pepitas, del peso de media libra, que apenas tienen necesidad de ser purificadas. Háblase también de pepitas más pequeñas, de forma mamilar, que se encuentran al hender la roca. Estas pepitas sometidas á una primera cochura y purificadas por medio de una mezcla aluminosa, dan una escoria que no es sino el electro. Esta escoria, compuesta de oro mezclado con plata, se cuece de nuevo, quemándose entonces la plata y quedando solo el oro...»

Gran importancia tuvo en todos los países este metal, al que se dió un valor superior al de los demás, empleándose por el hombre protohistórico como propio para la construcción de objetos de adorno ó de significación jerárquica. Las diademas, sortijas, brazaletes, colgantes, etc., descubiertos en los enterramientos del Sudoeste de la península, patentizan su general aplicación, y así éstos como los notabilísimos ejemplares que atesora el Museo Arqueológico Nacional demuestran el interés que revistió en España esta primitiva industria. Numerosos datos podríamos aducir para demostrar la estima que mereció de todos los pueblos, limitándonos, sin embargo, á consignar el hecho de que los egipcios adoptaron como monedas los anillos de oro, utilizándolo también los hebreos, los fenicios y demás naciones de la alta antigüedad. A modo de complemento, y por lo que atañe á la península ibérica, recordaremos lo que acerca del comercio con los fenicios dice Estrabón, y los numerosos vestigios que han quedado en nuestro país de las explotaciones llevadas á cabo por los romanos, quienes debieron extraer grandes cantidades que constituían tal vez los mayores rendimientos durante el período de su dominación.

Al examinar las obras metálicas ejecutadas en diversas épocas, y especialmente aquellas que se produjeron en la antigüedad, obsérvase cuán rápidos fueron los progresos realizados en las varias ramas que ya en su origen debieron subdividirse las industrias que utilizan los metales como indispensable elemento de acción. Los rudimentarios instrumentos de trabajo, la imperfección de los útiles y herramientas empleados para la producción de las obras, hallaron como indispensable compensación la habilidad de los artífices y su conocimiento técnico de los metales. No de otra suerte podría concebirse la fabricación de las hachas, cuchillos, hojas de espada y lanza, adornos y utensilios de bronce, plata ú oro, que han vuelto á brillar ante la luz solar al ser arrancados de los enterramientos en donde se colocaron, como tributo de consideración, junto al cadáver del ser querido, cual si en la eterna tristeza, en el inmutable quietismo de la muerte, debieran servir también de medio de ostentación, de testimonio de valor ó de embellecimiento. Todos esos objetos, aun los más sencillos ó de uso más trivial, atestiguan la inteligencia de los antiguos fundidores y singularmente su sentimiento artístico y buen gusto, que se revela en la forma, tan inge-

niosa como elegante, perpetuada en algunos de ellos hasta nuestros días en lo esencial de su estructura.

Al recorrer las nutridas salas del Museo Británico, del Louvre y del Nacional de Nápoles, y posar la vista en las innumerables obras ejemplares del arte antiguo que en ella se conservan, no cabe sustraerse á la honda impresión que su examen produce. Preciso es inclinarse ante tan geniales producciones, puesto que el transcurso del tiempo ni las grandes conquistas propias de nuestra época han mermado su mérito ni el alto concepto que pudieron merecer al producirse. Caldea, Asiria, Egipto, Grecia y Roma, cuyos nombres equivalen á otras tantas civilizaciones, tienen grande y valiosa representación en estos interesantes archivos del pasado. La estatuaria, al igual que la decoración, las preseas, como los utensilios, indican hasta en sus nimios pormenores la seguridad del artista, así al trazar la línea como al modelar la forma, sin que las dimensiones de la obra fuesen obstáculo para exponer su genialidad, ya que la nota quizás más característica que presentan los maestros broncistas de la antigüedad, estriba en la atinada aplicación del metal en las grandes construcciones, utilizado siempre en el doble concepto de afianzar la obra, de robustecerla y como elemento decorativo, sin que se aventajen unos á otros, puesto que análogas cualidades revelan todas las producciones y nada tendrían que envidiar los fundidores de las monumentales estatuas y los de las pequeñas representaciones de las divinidades romanas á las maravillosas y sorprendentes obras ejecutadas en el asiático suelo, considerado como cuna del arte de labrar los metales.



Fig. 105. – Brazaletes de bronce: 1, de las tumbas de Hallstadt; 2 y 3, de los lagos de Suiza

Hay que advertir que casi á la vez que el hombre produjo instrumentos para su defensa, dedicóse á labrar objetos de práctica utilidad y adorno, dando origen á una rama importantísima de la industria metalúrgica: la orfebrería. Provista su defensa y en posesión de útiles que le permitieran procurarse sustento, abrigo y hogar, experimentó las primeras sensaciones, comenzó á abandonar su inculta condición, análoga á la del salvaje, para convertirse, al cabo de laboriosas evoluciones, en la base de los grandes pueblos que simbolizan la moderna civilización. A medida que se extendía la esfera de su acción y que su habilidad é inteligencia procurábanle material bienestar, depurábase su espíritu, germinaba el sentimiento y formaba el concepto de la belleza, informadora de sus creaciones é inspiradora del arte. De ahí que muy atinadamente diga el ilustre escritor francés Felipe Burtry en su obra *Chefs d'œuvre des arts industriels*, que la historia de la humanidad tiene como punto de partida el día, el momento en que el hombre al abandonar la rudeza de su primitivo estado experimentó una vaga satisfacción al trazar en el puño de su bastón de mando el perfil de un ciervo ó una línea sinuosa en la modelada vasija de arcilla y en el que su compañera confeccionó el primer collar con las multicolores piedrecitas depositadas por las olas en la arenosa playa. El deseo inconsciente de los primeros pobladores de adquirir elementos de adorno y de embellecer éstos con líneas y trazos docorativos, debe considerarse como el génesis del arte y de la cultura. La sucesiva producción es á modo de un reflejo de las diversas etapas recorridas por la humanidad, significa la gráfica traducción de ideales de progreso dignos de respeto y estima, por más que el concepto se haya formulado con elementos artísticos verdaderamente originales, distintos de los que hoy sirven de fuentes de inspiración. Si por efecto del transcurso de los siglos y de continuadas evoluciones no se armonizan los motivos de nuestra época con los ornamentales de las primeras edades, justo es rendir tributo de admiración á los verdaderos precursores del arte, que sin otros recursos que los deparados por la naturaleza, ejecutaron obras que revelan ingenio, perseverancia y habilidad. Las diademas, sortijas, pendientes, collares y brazaletes de plata, oro ó bronce del período megalítico aportan por su forma y simplicísima ornamentación el primer antecedente al proceso artístico-industrial de la metalistería. Las ondu-

ladas ó sinuosas líneas trazadas en algunos escasísimos objetos, denotan el naciente empeño de embellecer la obra y la intervención del arte para avalorar las producciones industriales, que se acrecienta, según puede observarse, á medida que aumenta la general cultura. Unas generaciones transmitieron á otras la tradición de la forma; pero la ornamentación crece, se complica y perfecciona á medida que los pueblos, ya constituídos, avanzan en la senda de su relativo progreso. Compárense las obras ejecutadas por las tribus del Sudoeste de nuestra península correspondientes al período antes citado, con los objetos descubiertos en los *tumulus* (1) celtas de la región cantábrica y galaica, y podrá apreciarse el adelanto realizado. Los collares hanse convertido en torques, los simples trazos en dentadas sierras, círculos concéntricos y puntos ingeniosamente combinados (2), multiplicándose la labor y las aplicaciones metálicas, siendo ya reconocida la habilidad y buen gusto de los artífices celtas, á juzgar por los elogios que les tributa Silio Itálico, quien les considera dotados de excepcionales aptitudes y singular pericia para el cultivo de las bellas artes (figs. 105 y 106).

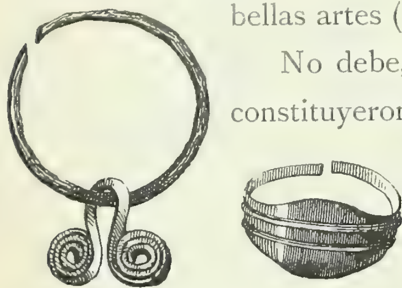


Fig. 106. – Anillos de bronce, de las estaciones lacustres de Suiza

No debe, pues, sorprender, en vista de los progresos realizados por las razas que constituyeron el embrión de la nacionalidad ibérica, que la industria de los metales revistiera extraordinaria importancia en aquellos pueblos que, como Grecia y Roma, figuraron como indiscutibles centros de civilización, emporio de las artes y creadoras de estilos y conceptos que han tenido el privilegio de ser consagrados por la posteridad. El bronce fué el poderoso auxiliar con que contaron los artífices para producir, aparte de las numerosas estatuas gala y orgullo del arte antiguo, el considerable número de monedas, muebles, útiles é instrumentos, que como los objetos de tocador, camas, sillas, espejos, candelabros, trípodes, lampadarios, aras, páteras, etc., sirviéronles para hacer derroche de su prodigiosa fantasía, habilidad y buen gusto, ya en la aplicación de bellos elementos, en la elegancia de la forma y en el primor de la ejecución, desplegando sorprendente maestría, así en el modelado como en las labores producidas por el cincel. En los principales museos y muy especialmente en el de Nápoles pueden admirarse los resultados de la genialidad de los artistas de aquel período, puesto que en sus vitrinas guárdanse en gran cantidad obras ejemplarísimas, en las que se inspiran hoy los artífices modernos y cuyas reproducciones decoran los salones más suntuosos (fig. 107).

Respecto á la estatuaria pálido ha de ser cuanto acerca de ella consignemos, pues exige y merece más detenido estudio, y aunque por otra parte puede considerarse como una de las manifestaciones de la metalistería, entendemos que se halla comprendida, dado su carácter esencialmente artístico, en el vasto campo de la escultura, á la que indiscutiblemente pertenece. Esto no obstante y á título de noticia recordaremos la gran estima en que tuvieron los antiguos á los bronces de arte, conforme lo atestigua el considerable número de obras que se produjeron y los elogios en extremo calurosos y entusiastas que les tributaron los grandes escritores y poetas de aquella época. Séneca, entre ellos, ensalza las obras de Corinto, y Plinio confirma las apreciaciones del sabio filósofo cordobés expresando que *su valor excedía al de la plata é igualaba al del oro.* Proverbial fué la habilidad y maestría de los fundidores de Lemos, sin que sea posible establecer gradaciones de superioridad en el metal empleado, puesto que si bien es cierto que el célebre escultor beocio Mirón prefería para sus obras el bronce de Egina, empleaba Policleto el de Delos, siendo igualmente magistrales las estatuas que crearon ambos artistas. Otra circunstancia avalora las producciones de los fundidores griegos, cual es la que se desprende de los varios matices ó tonos que da-

(1) Inmensas riquezas hallábanse encerradas en los *tumulus;* pero el saqueo de que han sido objeto durante varios siglos, autorizado por el Estado, quien percibía su parte, ha sido la causa determinante de su casi total desaparición, y con ella la de los interesantes ejemplares de las producciones de aquellos pueblos, tan necesarias para el estudio de las primeras razas pobladoras de nuestra patria.

(2) El zigzag, el diente de sierra, la palmeta oriental parecen ser privativos de nuestro suelo. Hay numerosos ejemplares que prueban la predominancia de estos elementos decorativos..... (*Galicia*, por D. Manuel Murguía).

ban al metal, según fuera el carácter de la obra reproducida, efecto de sus vastos conocimientos de las aleaciones de los metales, que les permitía interpretar el modelo y la concepción del artista con admirable acierto, imprimiendo al metal vida y expresión por medio de suaves ó violentas tonalidades, cual si el pintor hubiera tratado de encarnar en la estatua el sentimiento que concibió ó trató de representar el escultor. Basta leer lo que acerca de algunas estatuas dice Calistrato, para comprender hasta qué punto lograban los artífices griegos interpretar el carácter del personaje ó de la obra cuya metálica reproducción se les confiaba. No creemos pecara de exagerado en sus observaciones el maestro de Demóstenes cuando encomia el ingenio de Aristónidas al concebir la aleación de cobre y hierro para la cabeza de una de sus geniales estatuas, á fin de expresar por medio de rojizos tonos la desesperación y el arrepentimiento del desnaturalizado padre de Learco al verle á sus pies exánime, muerto en un acceso de furor. Análogas impresiones le sugirieron un Cupido y un Baco de Praxiteles y otra estatua de Lisipo, el émulo de Apeles. Los pormenores con que esmalta Calistrato sus estudios críticos dan á conocer los maravillosos resultados que se obtenían, ya por efecto de las múltiples y variadas aleaciones, ó por medio de desconocidos procedimientos aplicados á la obra ya fundida, suficientes para poder expresar cierta clase de afectos cuya material manifestación se traduce por el color del rostro. «El metal enrojécese – dice refiriéndose á la estatua de Baco anteriormente citada – y parece como si pretendiera expresar la fuerza aparente de la vida.»

M. de Quatremere y M. Blondel creen por su parte, pudiendo considerarse sus respectivas opiniones como la verdadera explicación de este un tanto obscuro problema, que el color rojizo de determinada parte ó sección de las estatuas no procedía de una tonalidad aplicada, sino de la propiedad esencial é inherente del mismo metal y por lo tanto de estudiadas aleaciones.

Con igual interés modelaron las monedas los escultores helenos, de manera que pueden considerarse sus series como el de otras tantas manifestaciones artísticas. Sea cual fuere el valor representativo de cada una de ellas, es asimismo igual su mérito é idéntico su carácter, comparable al de las creaciones de los eximios artistas de aquella época tan prestigiosa para el arte.

El sentimiento artístico y el buen gusto, cualidades ingénitas en los artistas de la antigüedad, están indeleblemente manifestados en todas sus producciones, desde las que revisten caracteres excepcionales, cual las estatuas y grandes bronces, hasta los objetos más triviales, de uso común ó destinados á ínfimas y groseras aplicaciones. Sorprende la poderosa concepción de los artistas, siendo de lamentar que aquélla se ejercitara con frecuencia en producir obras de tan notoria obscenidad, que al revelar el relajamiento de las costumbres, el estado de licencia y abyección de algunos pueblos, obliguen á reservar su exposición en departamentos ó salas especiales de los museos que pueden justamente envanecerse con su posesión. Tal acontece con el de Nápoles, verdadero archivo del arte antiguo, el primero y casi único en su género que se nutre desde larga fecha con los despojos de las sepultadas ciudades de Pompeya, Herculano y Estabies, cuya licenciosa existencia revelada por medio de cuanto manifiesta su modo de ser y su inesperada cuanto rápida desaparición evocan el recuerdo de las dos bíblicas ciudades duramente castigadas por sus desórdenes y relajadas costumbres. Y ya que hemos citado

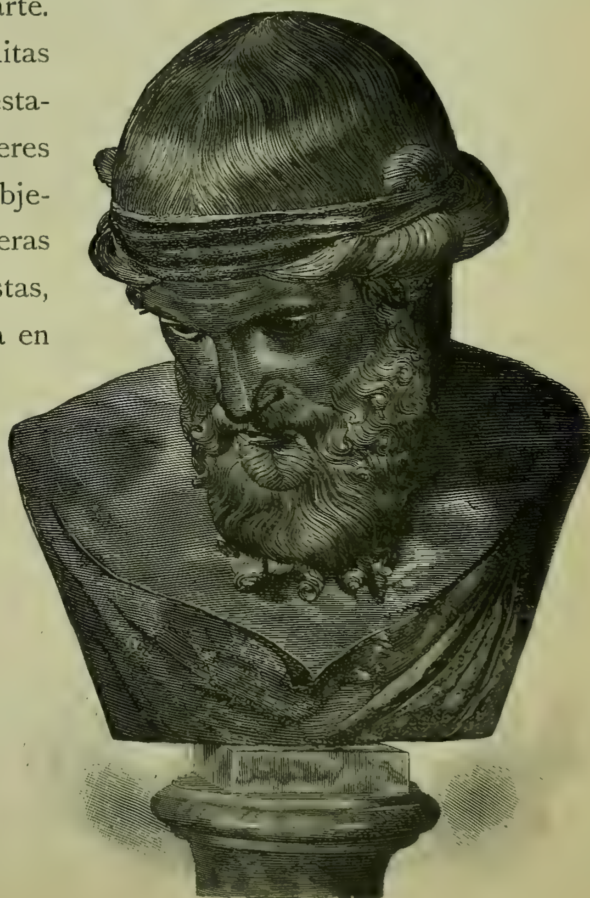


Fig. 107. – Dionisos
(busto de bronce conservado en el Museo de Nápoles)

los nombres de las tres epicúreas ciudades romanas, borradas de la superficie de la tierra por la ígnea lava del Vesubio en nefasto día, tan sobria como interesantemente descrita por Plinio el Joven, testigo presencial de tan aterradora catástrofe, justo es que dediquemos algunas líneas á los bronces pompeyanos, considerados como modelos magistrales del arte antiguo y muestra del cultivado sentimiento y buen gusto de los inspirados discípulos de Praxiteles. La influencia que en el metal han ejercido las cenizas volcánicas que durante muchos siglos los han ocultado de la mirada de los amantes del arte, han avalorado las obras produciendo una patina que contribuye en gran manera al buen efecto que todas y cada una de ellas determinan. El obscuro tono casi negro con verdosos toques, es propio de los bronces descubiertos en Herculano y Estabies, y el verde claro de casi agrisada tonalidad con golpes de azulado cobalto, es peculiar de los hallados en Pompeya. No cabe sustraerse al embeleso que en el visitante del museo de Nápoles producen tanta maravilla y tan geniales producciones. Grata impresión ha de experimentar siempre quien posea conocimientos artísticos y se sienta atraído y subyugado por las gallardas manifestaciones del humano ingenio. La elegante figura de Narciso, de puros y finos trazos; la lúbrica expresión del *Fauno borracho*, la serena belleza del busto de Berenice, la distinción de las líneas de la estatua de la Fortuna, la pensadora cabeza de Sócrates, el *Fauno danzante*, las diversas bacantes, amorcillos, divinidades y retratos, así como las representaciones de animales, constituyen un espléndido conjunto, una riqueza artística inestimable y una reunión de obras que siempre y por todas las generaciones que nos sucedan han de apreciarse como jalones del arte, como el legado que el mundo antiguo hizo á la posteridad para obscurecer por el pujante esfuerzo de sus artistas sus páginas de violencia y de barbarie.



Fig. 108. – Ara de bronce hallada en Pompeya, existente en el Museo de Nápoles

No se circunscriben ni limitan las manifestaciones del arte pompeyano á la humana representación, ni se inspiran únicamente en sentimientos, vicios ó aspiraciones, puesto que desciende á todo cuanto precisaba aquella sociedad, desde las sagradas aras (fig. 108) destinadas al culto de sus divinidades, á los eróticos adornos del lupanar; desde los útiles de tocador de la romana matrona, al sencillo joyel de la esclava; todo, camas, sillas, lampadarios, instrumentos de cirugía, candelabros, armas, jarrones, páteras, cuanto servía de medio para embellecer, sorprendiendo tanta fantasía, tanta seguridad y tan peregrina aplicación de proporciones y elementos.

Período de transición que determina un lapso de tiempo en el que se fijan como origen y término dos acontecimientos que señalan la caída de dos grandes imperios, símbolos de civilización, son los jalones que circunscriben los tiempos medios bajo su aspecto histórico. La invasora marcha de los bárbaros, que cual formidable inundación arrollaron con pujanza incontrastable en el siglo v el que fué poderoso imperio de Occidente, y los certeros golpes asestados por los turcos otomanos contra otro no menos potente imperio, el de Oriente, sintetizan dos hechos de grandísima significación y encierran dentro de los límites mencionados el período de la Edad media.

Los pueblos que desde las regiones del Norte cayeron sobre la ciudad de los césares y emperadores, destruyeron en su bárbara ignorancia cuantos tesoros guardaba la orgullosa dominadora del mundo antiguo, ahogando en el furor de la lucha, entre las llamas del incendio, los gritos de una sociedad culta, pero caduca, entregada por completo á la molicie y al sensualismo y refractaria ya á las cívicas virtudes que la enaltecieron y á las que debía su engrandecimiento.

Contraste violento ofrecen invasores y oprimidos entre el pueblo-rey que uncía á su carro de triunfo los pueblos sojuzgados, y las nuevas razas que aun en su estado de atraso robustecieron las nuevas ideas

de libertad é individualismo y dieron origen á nuevas nacionalidades, distribuyendo la vida política concentrada en Roma.

Empresa difícil y ardua sería la de exponer en términos fijos las aspiraciones, ideales y modo de ser de la nueva sociedad en el momento de establecer sus nómadas tiendas sobre las humeantes ruinas de los romanos palacios y sobre las obras de arte que embellecían sus monumentos; mas ha de sernos lícito suponer que aquellos novísimos pueblos en su lenta gestación precisaron largo período para asimilarse la cultura distintiva de los vencidos, tan opuesta á la rudeza de su condición. Hasta que se operó la transformación, hasta que fueron distribuídos entre las razas invasoras los girones del derrocado imperio, no cabe suponer fructificaran los ajenos gérmenes de civilización. No crearon, entregados por completo á destruir cuanto pudiera recordar la pasada dominación, y las artes é industrias, antes prósperas y desarrolladas, desaparecieron. Nada se produjo, y los museos guardan como testimonio irrecusable los mutilados restos de aquellas ejemplarísimas obras que en su brutal ignorancia despedazaron con encono las indómitas hordas acaudilladas por Atila.



Fig. 109. – Estatua de bronce de San Pedro, del siglo V, que se guarda en la iglesia de San Pedro de Roma

Sobre las ruinas del romano imperio fundáronse las nuevas nacionalidades; mas como la raza dominadora, dada su áspera y ruda condición, no podía aportar elementos de cultura y sus instituciones resultaban opuestas á la constitución política de los vencidos, acogió los conceptos artísticos de aquéllos, y al suceder la calma al fragor de la lucha, la tranquila posesión de los países conquistados á los horrores de la invasión, asimilóse cuanto consideró apropiado para dulcificar sus costumbres y aceptó cuanto le condujera á mejorar su condición y á borrar las señales del trastorno producido.

Difícil fué, pues, el período de gestación de los estados en que se subdividió el antes universal imperio, y compréndese sin esfuerzo la lentitud de la evolución y el laborioso desenvolvimiento de cada uno de los nuevos pueblos para llegar á constituir la base segura y definitiva de las futuras nacionalidades. De ahí que, faltos de conceptos artísticos, empezaran á experimentar el deseo de embellecer sus producciones asimilándolas al gusto romano, ante el que se sentían subyugados, exagerando sus aficiones, deslumbrados por el brillo de las fastuosas pompas de los imperiales, hasta el punto de cubrirse de púrpura, oro y pedrería, en completa oposición á la sencillez de sus primitivos usos. Atraídos como todos los pueblos semisalvajes por el brillo de los metales, continuaron utilizándolos, aplicando el bronce hasta á los objetos destinados al uso doméstico, cuyas formas ajustaron á los modelos de los vencidos.

Así pues, la violenta sacudida que experimentaron todas las artes suntuarias con motivo de la desaparición del romano imperio y de la intrusión de los bárbaros, no fué perjudicial para las industrias metalúrgicas, que continuaron funcionando, aunque en menor escala; pero sí fué de funestísimas consecuencias para el arte antiguo, que perdió su carácter y condiciones, produciendo obras híbridas, como así habían de serlo

las resultantes de la conjunción de fundamentos tan opuestos como los elementos bárbaros y romanos.

Escasas muestras de la producción artística de aquel período han llegado hasta nosotros, y aun éstas no pueden equipararse con las ejemplares obras de la antigüedad. Esto no obstante, hemos de citar la interesante y venerada estatua del apóstol San Pedro, que se halla instalada en la Basílica Vaticana (figura 109), cuyo pie besan devotamente los fieles que visitan la ciudad papal. Supónese que se fundió en el siglo v durante el pontificado de León I, siendo obra probablemente de un artista bizantino. Represéntase al santo sentado y en actitud de bendecir con la mano derecha á la usanza latina, recomendándose por su buena fundición y por la belleza del conjunto, que ofrece marcada semejanza con las estatuas senatoriales de la época romana, así como por algunas secciones del ropaje, que resulta hábilmente modelado. Merecen también especial mención los dos medallones asimismo en bronce, con las efigies de San Pedro y San Pablo, que se conservan en el Museo cristiano del Vaticano, hallados en las catacumbas de San Calixto, y que se les considera como obra de los primeros siglos de nuestra era. Otros ejemplares podríamos citar anteriores al siglo x, pero todos son de escaso valor é inferiores bajo todos conceptos á los que se produjeron en las siguientes centurias. La organización política de aquel período, las continuas guerras y la miseria producida en las comarcas en donde aquéllas tenían su teatro, así como los terrores y cataclismos anunciados por apocadas y supersticiosas inteligencias para el año mil, ahogaron todos los impulsos, todas las iniciativas y la producción artística, apenas repuesta de la violenta sacudida que la irrupción de los bárbaros produjo en toda la Europa meridional. Cuando el sosiego y la serenidad de juicio se impusieron, cuando las gentes sencillas y temerosas vieron apagarse la luz del siglo x para iluminar la vida de la oncena centuria, renació la calma, y convencidos todos de la continuación de su terrenal existencia, entregáronse con nuevo ardor, con plausible afán á anudar las artísticas tradiciones. De entonces datan esas admirables puertas de bronce que embellecen la entrada de las basílicas, iglesias y monasterios, exornadas con notables bajos relieves hábilmente fundidos y cincelados con singular maestría y acierto, muy superior ciertamente al que podría suponerse en aquella época, dada la situación especial del arte. Muestras gallardas de tan meritísimas obras existen en varias colecciones é iglesias de Italia, Alemania y España, que para gloria de los artífices que las produjeron y aplauso de las sucesivas generaciones consérvanse como preciosas joyas de la metalistería. Como tal y entre otras considérase el precioso candelero de bronce que reproduce el grabado número 110, correspondiente á la duodécima centuria, que forma parte de la notabilísima colección que posee el duque de Cumberland.

De aquel período tan grande como glorioso quedan por fortuna en nuestra patria magníficos trabajos en bronce, obra de artífices árabes y alguno de ellos de estilo mudéjar, que tan grato fué á los Enriques, quienes *comían, bebían, vestíanse y oraban*, según escribía en 1466 el caballero bohemio Tetzel, *á la usanza morisca.* A este género pertenece la notabilísima puerta de la catedral de Córdoba llamada del Perdón, decorada con entrelazos é inscripciones arábigas y con leyendas en caracteres góticos. Alrededor del arco principal léese la inscripción: *Días dos del mes de marzo de la era del César de mil et quatrocientos et quince años reinante el muy alto et poderoso D. Enrique, rey de Castilla.* Las hojas de esta puerta, chapeadas de planchas de bronce trabajadas con primorosa delicadeza, constituyen artesoncillos relevados que afectan la forma hexagonal, combinados ingeniosamente con la palabra *Deus* en caracteres góticos y arábigos y la sentencia *El imperio pertenece á Dios y todo es suyo.* Los aldabones (fig. 111), asimismo de bronce, remedan una cinta enlazada con algunos florones y en ella la leyenda *Benedictus Dominus Deus Israel.* Denominóse esta puerta del *Perdón* por las indulgencias ofrecidas á los penitentes que en ella oraban. Ejemplares interesantísimos

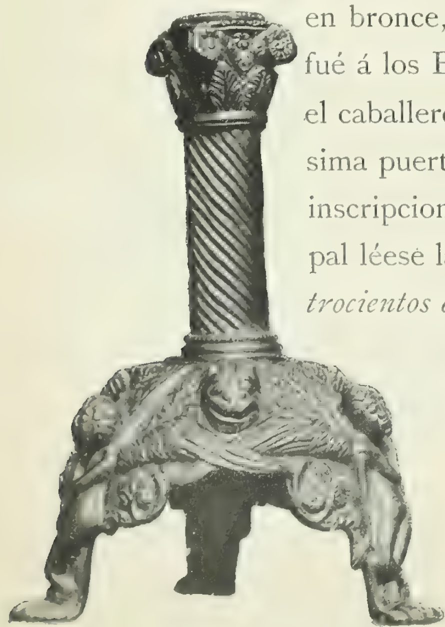


Fig. 110. Candelero de bronce, siglo XII (colección del duque de Cumberland)

del arte arábigo son el ciervo y la cierva de bronce hueco hallados entre los escombros de los que fueron suntuosos palacios que el grande y generoso Abderrahmán Annasir construyó para su esclava querida en Medina-Azzahra (hoy Córdoba la vieja), que se conservan en el Museo provincial de Córdoba, de carácter puramente ornamental, con la cabeza levantada y la boca abierta en disposición de poder servir de caño de alguna de las fuentes que embellecían los salones de la que fué suntuosa y riquísima mansión de los Umeyas. Adivínase en esta obra, dado el carácter de su ornamentación, el tradicional concepto del arte antiguo tan gallardamente manifestado en los colosales mitos de Nínive, los monstruos fantásticos de Persépolis y los famosos leones de la Alhambra. De igual mérito es el león ejecutado también en bronce, semejante á los que sustentan el pilón de la conocida fuente del Patio de los Leones del palacio de los monarcas granadinos, encontrado cerca de Monzón, y que después de haber pertenecido al malogrado artista catalán Mariano Fortuny, forma hoy parte de la colección de M. E. Piot.

Sobrado extensa sería la relación de las obras de este género que describen y encomian su mérito diversos autores, no debiendo sorprender los entusiastas elogios que aquéllos las tributan, puesto que está fuera de duda la rara habilidad de los artífices árabes y universalmente reconocida la excelencia de sus trabajos de metalistería. Esto no obstante, y en atención á la importancia capitalísima que reviste como pieza excepcional, mencionaremos la magnífica lámpara existente en el Museo arqueológico nacional (fig. 112), que se supone perteneció á Abu-Abdil-Mohammad III, de Granada, la cual fué traída de Orán por el cardenal Jiménez de Cisneros para regalarla á la Universidad de Alcalá de Henares. Esta joya inestimable del arte hispano-árabe es de bronce y está ejecutada con tal delicadeza, que no creemos incurrir en exageración al afirmar que es la producción más notable de este género existente en Europa. Simple en sus líneas, combínase con singular acierto su forma piramidal con la estructura circular, avalorado el todo por la riqueza y galanura de los primorosos calados que la embellecen (1).

Otro ejemplar asimismo interesante es la lámpara de mano, ejecutada en igual metal que la anterior, descubierta en Córdoba, perteneciente hoy á la colección de D. José Pérez de Guzmán, cuya forma algo bastardeada recuerda un tanto la romana y da lugar á suponer que corresponde al primer período que pudiéramos llamar de imitación, aun cuando la analogía que ofrecen sus adornos y motivos ornamentales, muy semejantes á los que decoran las lámparas de barro de estilo hispano-arábigo, destruyen la primera hipótesis y asignan á la pieza á que nos referimos otro período.

Una pléyade de artistas eminentes ennoblecen el arte del

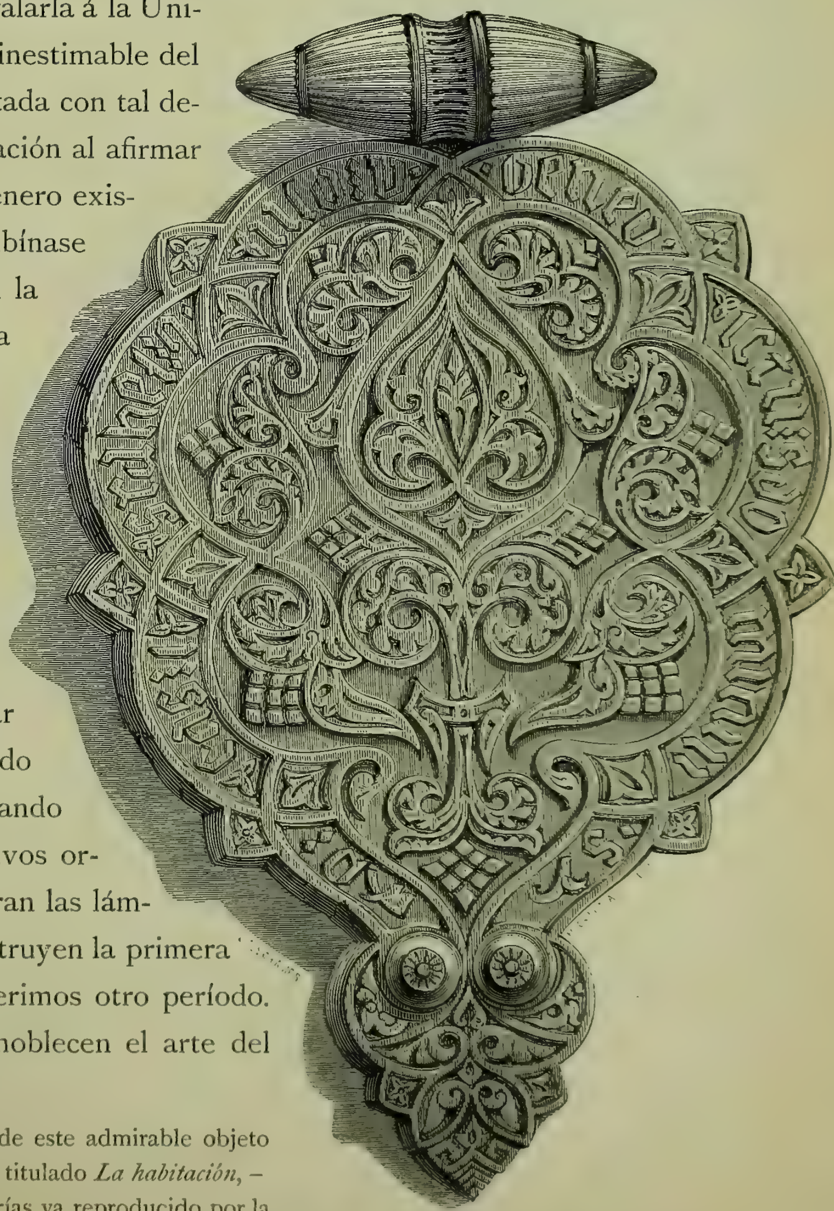


Fig. 111. – Aldabón de la puerta del Perdón de la catedral de Córdoba

(1) Si en vez de ser España la nación poseedora de este admirable objeto suntuario – dice D. Francisco Miquel y Badía en su libro titulado *La habitación*, – fueran sus poseedores Francia, Inglaterra é Italia, lo verías ya reproducido por la industria moderna y vendiéndose las copias á muy subido precio. Nosotros lo tenemos en el museo sin que nadie se cuide de popularizarlo.

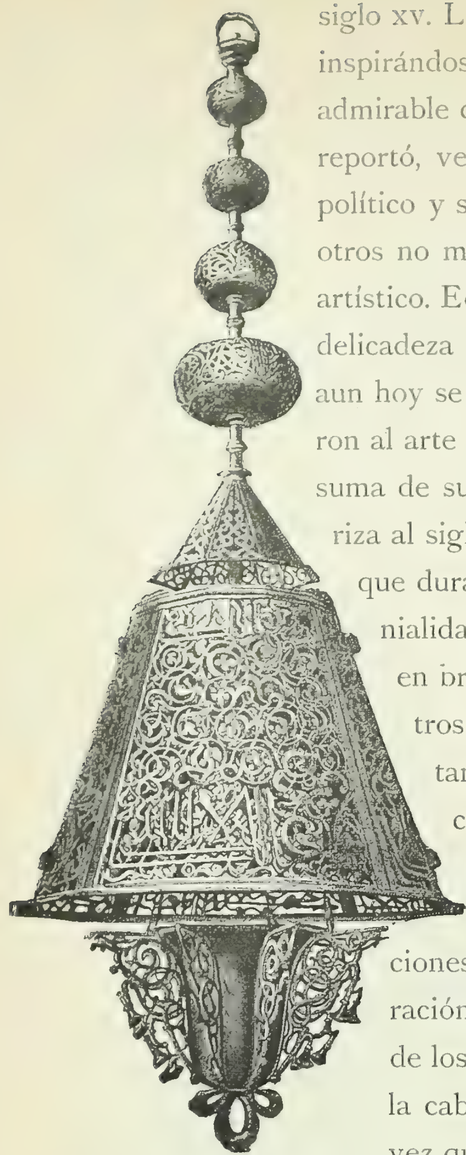


Fig. 112. – Lámpara de la mezquita de la Alhambra (Museo arqueológico nacional)

siglo XV. La brillante aurora del Renacimiento iluminó la inteligencia de aquellos que, inspirándose en grandes ideales y elevados conceptos, crearon un arte nacido de una admirable conjunción de elementos, nunca bastante ensalzado, por los beneficios que reportó, verdadero depurador del buen gusto y transformador del ya caduco estado político y social. Lorenzo Ghiberti, Donatello, Brunelleschi, Jacobo de la Quercia y otros no menos ilustres figuran como portaestandartes é iniciadores del movimiento artístico. Educados en los talleres de orfebrería; impuestos, si no de sus secretos, de la delicadeza de los procedimientos, y prácticos y hábiles en la ejecución de piezas que aun hoy se consideran y estiman como magistrales creaciones del arte italiano, aplicaron al arte grande, á la escultura, todo el caudal de sus conocimientos y aptitudes, la suma de sus energías y actividad, produciendo la radical transformación que caracteriza al siglo XV, representada en primer término por las admirables obras de bronce que durante aquel período se produjeron y por el colosal aliento y la portentosa genialidad de los artistas. De aquella centuria datan las capitalísimas producciones en bronce con cuya posesión se envanece Italia, de la que fueron principales centros Padua y Venecia, puesto que en ambas ciudades existieron los más importantes talleres y se fundieron las obras más notables. En la primera de dichas ciudades fué donde el célebre Donatello modeló y fundió en bronce la estatua ecuestre del caudillo veneciano Erasmo Gattamelata, la primera que se ejecutó, inspirada probablemente en la de Marco Aurelio ó en otras producciones de la antigüedad. Todavía destácase en la plaza de la iglesia, para admiración de propios y extraños, la gigantesca representación del afortunado vencedor de los Sforza, cubierta de férrea armadura, empuñando el bastón de mando, con la cabeza descubierta, cual si recibiera los honores del triunfo, pregonando, á la vez que su gloria, la del artista que tan vigorosamente supo representarle.

No menos orgullosa muéstrase la ciudad de los dux con la estatua asimismo ecuestre del general bergamasco Colleoni, cuyas dotes militares corrían pareja con su venalidad, puesto que cambió de señores con igual facilidad con que vencía á sus enemigos. Fundida en bronce por Alejandro Leopardi, á quien también debe Venecia las basas de los mástiles situados en la plaza de San Marcos, en donde flameaba la enseña de la Señoría, es la segunda obra de este género ejecutada en la décimaquinta centuria. El modelo fué comenzado por Andrea Verrocchio y terminado por Leopardi, á quien se debe asimismo el pedestal en mármol que completa tan interesante monumento.

De menores dimensiones que las dos anteriores, aunque semejante por su mérito, es la estatua ecuestre que se conserva y venera en la iglesia parroquial de San Martín de Valencia, fundida y cincelada en bronce, obra digna de atención, de autor y procedencia desconocidos, por más que el traje del caballero y la circunstancia de no haberse fundido en nuestra patria durante el siglo XV estatuas de tal magnitud, dan lugar á suponer que es producción de artista italiano. Conócese por los valencianos con la denominación de el *Cavall de Sent Martí*, debiéndose á la munificencia del caballero D. Vicente Peñarroja, quien la donó á la citada iglesia en 1495. «San Martín, soldado todavía – dice D. Teodoro Llorente, – cabalga airosamente con militar arreo y corta con su espada la mitad de la capa para entregársela al mendigo, en quien se oculta el mismo Dios.» La actitud de ambas figuras es propia y expresiva: adviértese en ellas la soltura del Renacimiento. El peso total de la obra asciende á 1.461 kilogramos.

Entre las obras magistrales que se produjeron en aquel glorioso período, hemos de citar las famosas puertas del Batisterio de Florencia, en cuya ejecución puso de manifiesto Lorenzo Ghiberti sus altas cualidades artísticas, y ante cuya obra enmudece la crítica para ensalzar y aplaudir su indiscutible belleza. En

circunstancias especialísimas prodújose esta maravilla del arte y dióse á conocer Ghiberti como meritísimo maestro. Al cesar en 1401 la peste, que cual terrible azote había afligido á Florencia, resolvióse, en acción de gracias al santo patrono de la ciudad, construir unas magníficas puertas de bronce, abriéndose al efecto un concurso, en el que tomaron parte, además del ya citado Ghiberti, Brunelleschi, Donatello, Jacobo de la Quercia, Nicolás de Arezzo, Francisco de Vandanbrina y Simón de Colle, es decir, los escultores que figuraban á la cabeza del movimiento artístico y cuyos nombres llevaban consigo la elevación del concepto de su valía y excepcionales aptitudes. A todos venció Ghiberti, puesto que el jurado proclamó, á la vez que la superioridad del proyecto por aquél presentado, la fecundidad de su ingenio y la soltura en la ejecución. En 1423 dió feliz término á las dos hojas de la puerta, digna de cerrar la entrada del Paraíso, según manifestación de Miguel Angel, en las que vense en alto relieve, desarrollados y trazados con extraordinaria valentía, diez asuntos del Antiguo y Nuevo Testamento en igual número de cuadros, así como las estatuitas y festones de flores y rutas que los limitan. La inteligente distribución de los temas, la pureza y elegancia de los trazos y la original disposición de los planos, unida á la gradación del relieve para lograr iguales efectos que en las composiciones pictóricas, dan á conocer la genialidad del artista y son causas que concurren para que se considere y estime su obra como capitalísima entre las que modelaron los grandes escultores de aquel siglo.



Figs. 113 y 114. – Anverso y reservo de la medalla de plata de Fernando I, emperador de Austria, acuñada en Viena en 1683 (Museo de Nuremberga)

Inteligentes intérpretes tuvo el gran arte en aquel floreciente período en los escultores venecianos, quienes lo cultivaron con indiscutible maestría. Los nombres de Alejandro Leopardi, Víctor Pisanello, Sperandio dei Savelli y Víctor Camelio significan otras tantas glorias para la ciudad de las lagunas, que no en balde se envanece con poseer las puertas de bronce de San Marcos, los elegantes mástiles en donde flameaba la enseña de la República, ejecutados por Leopardi, y el reloj que corona la torre de la basílica, obra del maestro Simón, cuya campana y las dos estatuas de bronce que con sus martillos la golpean señalando las horas, destácanse en el azulado celaje cual áureas y fantásticas representaciones de un arte potente y fecundo que tan radicalmente transformó los antiguos ideales.

Entonces produjéronse por los inimitables fundidores florentinos las innumerables obras que labraron su reputación y su fortuna. Entonces aplicóse á la fundición de las estatuas de pequeñas dimensiones, aldabones, candelabros y otros mil objetos, en los que se manifestaba, la fantasía y arte de los escultores, el procedimiento llamado de la cera perdida, que á pesar de las dificultades y dispendios que ocasionaba, puesto que exigía el modelaje en cera para cada ejemplar, ofrecía en cambio la ventaja de conservar todos los detalles y pormenores del modelado, todas las delicadezas del trabajo, de manera que resultan visibles la impresión de los dedos del artista que trató de dar forma en la masa por él escogida para expresar su pensamiento y manifestar la disposición y facultades que poseía y el esfuerzo de su concepción.

Inspirados en los antiguos modelos, en perfecta posesión del sentimiento de lo bello y en condiciones para comprender é interpretar la grandeza del nuevo estilo, crearon verdaderas maravillas, obras magistrales, equiparables por su acabada ejecución á las piezas de orfebrería.

No se limitaron aquellos artistas á las producciones del género de las que dejamos hecho mérito. Enamorados de las obras del arte griego y romano, trataron de utilizar el bronce para los trabajos de escultura en hueco, ejecutaron medallas que hoy se guardan con especial interés por los aficionados y figuran en las más importantes colecciones numismáticas. En ellas vense reproducidas con recomendable destreza los bustos ó testas de los personajes más notables de aquella época. Mucho tienen que aprender en estas obras los escultores modernos, puesto que fueron primero modeladas cuidadosamente en cera, fundidas después, y retocadas, por último, con el buril, sorprendiendo el vigor y valentía de los trazos, el sentimiento impreso y el primor indiscutible de su estilo, amplio y grande cual el espíritu de la época que informaba la ejecución de tales concepciones.

Sobrado extensa sería la lista de los medallistas que dieron en aquel período tan ingeniosas muestras de sus profundos conocimientos técnicos y de su buen gusto. De ahí que nos limitemos á hacer especial mención de aquellos que descollaron por la extraordinaria valía de sus producciones ó por sus sobresalientes méritos. A este número corresponde Pisanello (1439-1450), considerado por sus contemporáneos como uno de los más ilustres artistas de su época, y á quien se deben medallas tan notabilísimas como la de D. Alfonso de Aragón, distintiva, como todas sus producciones análogas, por la gallardía de los bustos ó testas y la grandeza y original concepción de los reversos. No menos interesantes son las medallas ejecutadas en plomo por este esclarecido artista, siendo quizás éstas más estimadas que las de bronce por observarse mayor finura y delicadeza en el modelado. Siguió á éste el no menos renombrado artista milanés Ambrosio Foppa, llamado Caradosso, que floreció á últimos de esta centuria, logrando alcanzar extraordinaria reputación. A él débense las medallas de los últimos Sforza de Milán y las muy conocidas de los pontífices Alejandro VI y Julio II.

Alemania, al igual de otros países, contó asimismo con hábiles medallistas, que en la citada centuria y en la siguiente produjeron obras de relevante mérito, cual lo es la medalla del emperador Fernando I de Austria, acuñada en Viena en 1683, que se conserva en el Museo de Nuremberga (figs. 113 y 114).



Fig. 115. -- Aguamanil de bronce dorado. Obra alemana del siglo XVI (colección del conde de Heberstein, de Graz)

La razonada disposición de los planos y relieves y la circunstancia de no figurar los bustos que campean en las medallas como representaciones triviales ó caprichosas, sino como verdaderos retratos en las más de ellas, son causas que concurren para avalorar su mérito y para que resulten más apreciables esta clase de artísticas producciones.

No se limitaron los escultores á la ejecución de obras de la naturaleza de las que dejamos apuntadas, puesto que hasta los objetos más vulgares ó de frecuente uso fueron objeto de cuidadosa atención. Placas con relieves en bronce destinadas á embellecimiento de muebles, á las tapas ó cubiertas de encuadernaciones, piezas de reducido tamaño, útiles y objetos de menaje, todo, en fin, cuanto podía fundirse produjeron los artistas de aquel período, dándose el caso de que alguna ciudad, como Venecia, llegó á denominarse la ciudad de los broncistas: tal fué el número de los que, bajo la dirección de los Leopardi, Sansovino y Alberghetti, daban muestra en el arsenal de su habilidad é ingenio, produciendo á la vez que los preciosos cañones destinados á los ejércitos de la Señoría, los admirables aldabones y otros mil objetos, gallardas manifestaciones del arte veneciano.

El siglo XVI representa el período de mayor florecimiento del bronce. Los artistas más conspicuos, aquellos que como Benvenuto Cellini asumen en el cielo del arte el carácter de astros de primera magnitud, destinaron sus más preciadas obras á ser reproducidas en bronce, llegando á tal extremo el interés que en ellos despertó este arte, que se da el caso en alguno de ellos, como el ilustre Cellini, de fundir por sí mismos sus más capitales producciones. Ahí está dotavía, en la incomparable Loggia dei Lanzi de Florencia, para admiración de las generaciones que le han sucedido, la famosa estatua de Perseo, cuya fundición, preñada de peripecias y sobresaltos, describe con pintoresco lenguaje el mismo artista florentino, hasta el punto de identificarse el lector con las crueles angustias que debió aquél experimentar al ver próxima á desaparecer y destruirse una de sus más geniales producciones, á causa de una deficiencia que por fortuna subsanó Cellini arrojando en el horno *sus fuentes, platos y escudillas de estaño, en número próximamente de doscientas.*



Fig. 116. – Plato de bronce dorado, obra alemana del siglo XVI (colección del conde de Heberstein, de Graz)

Algunos artistas, como Andrés Briosco, llamado el Riccio, Maffeo Olivieri, Alejandro Vittoria, discípulo de Sansovino, y otros más, compartieron en Italia con Cellini la gloria que reportaban las obras fundidas en bronce; gloria que alcanzó á varios escultores, si bien más modestos, no exentos de méritos, que en diversos países dieron muestra de su pericia en los trabajos de fundición y de ser inspirados intérpretes de los conceptos que informaban el estilo dominante, sin que pueda sorprender la identidad que se observa en las producciones de distintas procedencias, puesto que tienen en su abono como indudable justificación el extenso período representado por la anterior centuria, en el que los elementos artísticos fueron ajustándose á los ideales del Renacimiento, y la difusión de los modelos que el grabado vulgarizó entre los que al cultivo del arte consagraban su existencia. De ahí que se confundan por su general estructura las obras francesas con las alemanas, italianas y españolas, distinguiéndose sólo unas de otras por determinados caracteres propios y exclusivos del país en que se produjeron.

Francia contó entre sus artistas con un buen número de hábiles maestros fundidores, que como Francisco Ryben, Pedro Beauchesne, Benito le Rochet, Juan le Roux (a) *el Picardo* y Pedro Bontemps, ejecutaron durante el reinado de Francisco I y por su especial encargo obras tan notables como la estatua de Vulcano para el palacio de Fontainebleau. Envanécese Alemania con las obras de Jeremías Metzker, á quien se supone autor del aguamanil y plato de bronce dorado que se conserva en la colección del conde de Heberstein, de Graz (figs. 115 y 116), y orgullosa ha de mostrarse nuestra patria por haber florecido en ella Francisco Villalpando, Nicolás Vergara el viejo, Rui Díaz del Corral, Bartolomé Morel, Pedro Delgado y Juan Giralte, que en distintas localidades de la península labraron obras tan notables y de mérito tan relevante como el tenebrario de la catedral de Sevilla y la puerta de los Leones de la basílica toledana.

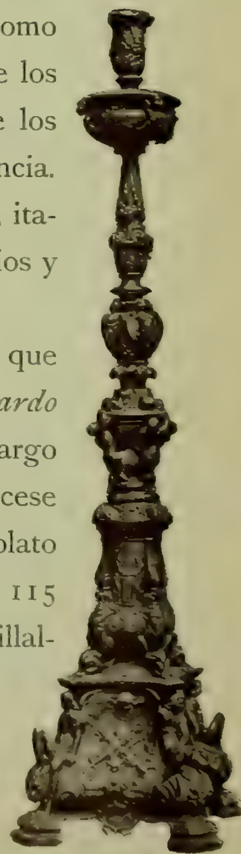


Fig. 117. – Candelabro de bronce, de Fontana, siglo XVI (cartuja de Pavía)

Aparte de las estatuas y bajos relieves, distinguiéronse los artistas italianos en la ejecución de determinadas obras de carácter verdaderamente suntuario, como los candelabros, que destinábanse generalmente para el mayor esplendor del culto, ya que en aquel


Fig. 118.-Aguamanil florentino de bronce, siglo XVI

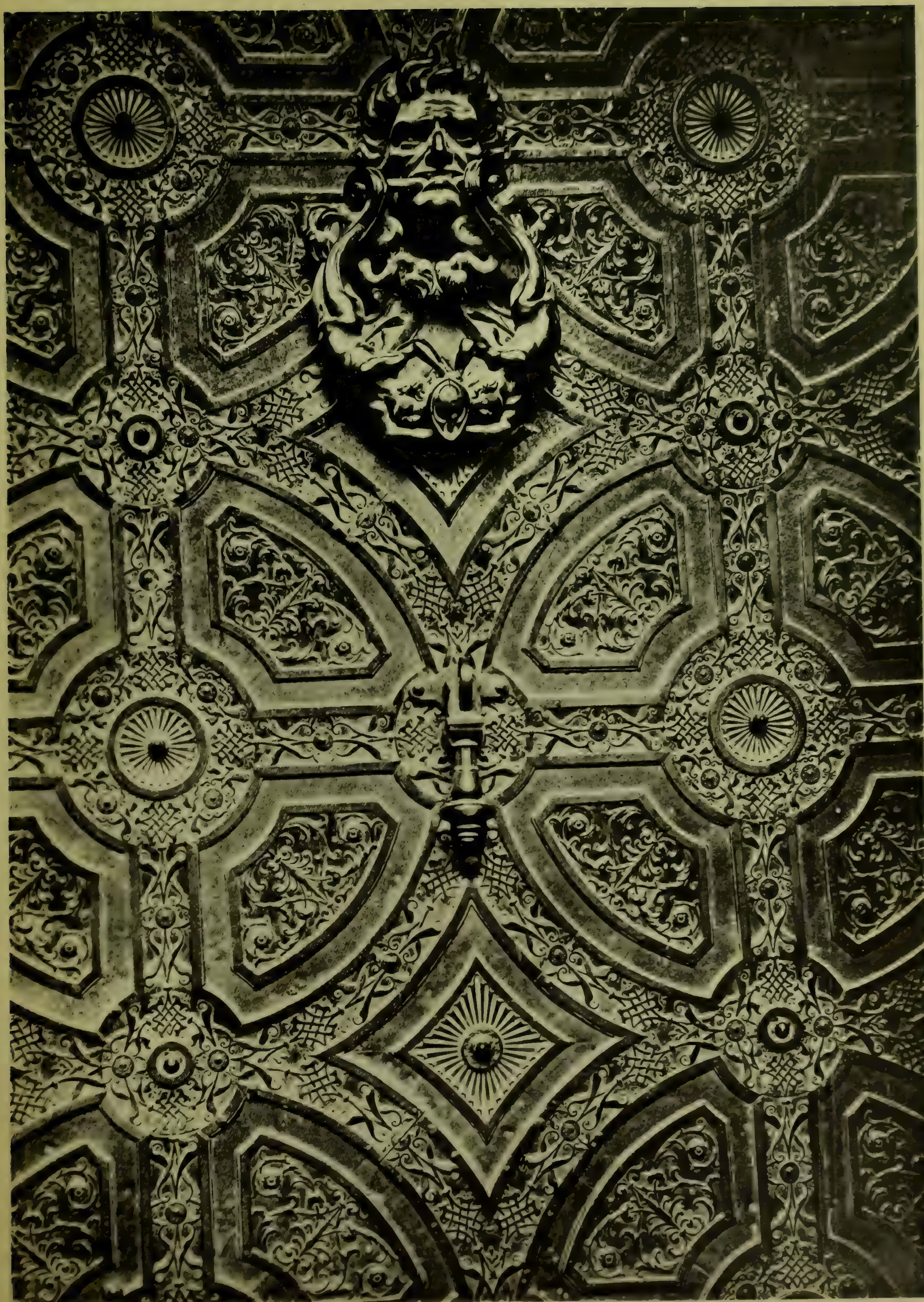
período hállase también unida la creencia y la fe religiosa á los ideales artísticos, por más que el arte pagano suministrara elementos para la decoración. Cierto es que el uso de los candelabros remóntase á época anterior á la de la civilización griega y romana; pero no lo es menos que durante los tiempos medios modificáronse sus caracteres, transformándolos por completo los artistas del Renacimiento. Varios ejemplares existen en las iglesias y museos de Italia, considerados como obras maestras, debidos á artistas de mérito universalmente reconocido. A este número corresponden los que en 1515 ejecutó Andrés Briosco, para la iglesia de San Antonio en Padua, obra tan felizmente concebida como ejecutada, en la que son de admirar la elegancia y robustez de sus líneas y la delicadeza de sus detalles, inspirado el todo en los buenos modelos de la antigüedad, circunstancia que desde luego se observa, pues no bastan á velar el gusto pagano dominante en la obra los símbolos y emblemas que la decoran. A su vez Maffeo Olivieri, de Brescia, modeló en 1527 por encargo del obispo Averoldo Altobello, dos magníficos candelabros para la basílica de San Marcos, en los que descuella asimismo la influencia pagana, puesto que se hallan combinados y entremezclados, cual si fueran inspirados por la misma teogonía, cabezas de ángeles y sátiros, querubines y figuras simbólicas en toda su crudeza y desnudez. A un aventajado discípulo de Sansovino, á Alejandro Vittoria, débese el precioso ejemplar conservado en el Museo Comunal de la ciudad de las lagunas, en el que parece como si su autor hubiese tenido empeño en imprimir, al modelarlo, los rasgos de su saliente personalidad, y á Fontana los cuatro magníficos candelabros que se conservan en la Cartuja de Pavía (fig. 117).

Extraordinario interés ofrecen también los vasos, platos, aldabones y otras piezas en las que los artistas de aquel esplendoroso período hicieron gala de su habilidad y de su refinamiento artístico, que avalora todas sus producciones. El jarrón florentino que se reproduce en los grabados número 118, cuyos elementos de decoración hállanse combinados con tan ingenioso acierto que podría reputarse la obra como producida por el coloso del arte, Benvenuto Cellini, y los hermosos aldabones (figs. 119 y 120) atribuídos al flamenco Juan de Bolonia, que se conservan en el Museo nacional de Florencia, han de estimarse como gallardas manifestaciones de un arte que en el apogeo de su desarrollo, en su completo florecimiento, ejerció sobre todos los pueblos europeos tan saludable influencia que transformó ideas y conceptos, preparando las inteligencias para la evolución artística y política de los tiempos modernos.

Los más conspicuos artistas y artífices acogieron con entusiasmo las nuevas corrientes, ajustando los últimos elementos á las piezas que ejecutaban. No de otra suerte se explica la vulgarización del nuevo estilo. Las enseñanzas recibidas en las ciudades italianas por algunos de ellos y las relaciones establecidas entre los maestros florentinos, venecianos y romanos con los españoles, franceses y alemanes, fueron causa para que Toledo, Sevilla, Barcelona y Valencia en España, París en Francia, y Colonia, Ulm, Nuremberga, Augsburgo y Colmar, se transformaran en centros de arte.

No quedó, pues, rezagado el arte español, y la evolución representada por el Renacimiento tuvo también en nuestro país inteligentes y entusiastas paladines. Todos los géneros escultóricos fueron cultivados por los artistas españoles, y aunque no respetadas por la ignorancia y el afán innovador todas las obras que pro-


Fig. 118. – El mismo aguamanil florentino de bronce, siglo XVI



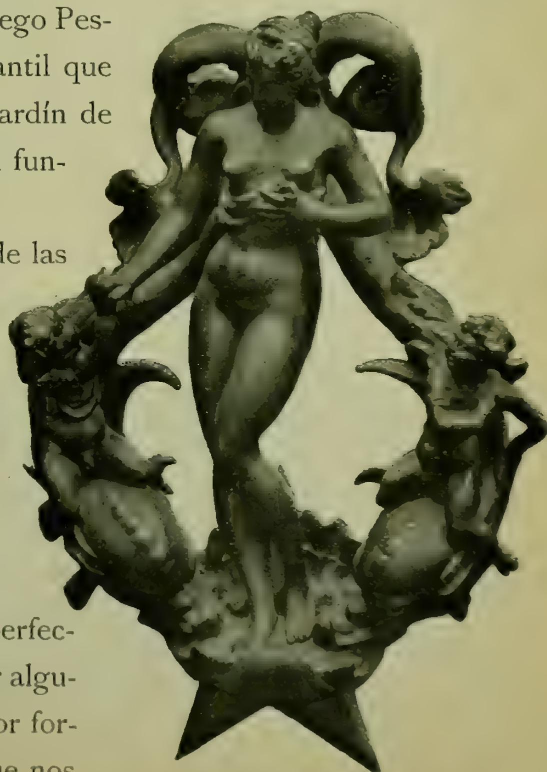
PUERTA DE BRONCE, LLAMADA DE LOS LEONES (EN LA CATEDRAL DE TOLEDO)


Fig. 119.-Aldabón de bronce, obra de Juan de Bologne, siglo XVI (Museo Nacional de Florencia)

dujeron, consérvanse todavía, por fortuna, algunas que evidencian las estimables cualidades que concurrían en sus autores. Sevilla guarda dos obras de distinto carácter: el tenebrario que se custodia en la catedral, y la estatua, que á modo de veleta descuella en lo alto de la Giralda, ambas de tan indiscutible mérito, que bastan para cimentar la reputación de Bartolomé Morel como hábil y peritísimo fundidor: vestida á la romana con casco empenachado y ostentando en la diestra un gran pendón, mide cuatro metros de altura y descansa sobre una esfera del mismo metal, taladrada por un perno que sirve de eje, permitiendo que gire suavemente la figura al menor impulso del aire, á modo de veleta. Fué ejecutada en 1568, y según reza el rótulo que en su basa se ostenta, representa á *Santa Juana.* Cuanto al tenebrario ó *candelero de tinieblas*, como en lo antiguo se le denominó, es un á modo de candelabro de bronce de 7m,80 de alto, de planta romboidal y cuya basa, que sustenta un mástil ricamente adornado al estilo plateresco, hállase exornada con cuatro quimeras. Termina el mástil en un triángulo rematado con bellísimas estatuitas, delante de las cuales se colocan igual número de cirios durante las solemnes ceremonias que celebra la Iglesia en los días de Miércoles y Jueves Santos (fig. 121). «Esta valiosa obra, pieza la más bien pensada, airosa y bien executada que hay en este género en España,» según dijo Ceán, no es producción exclusiva de Bartolomé Morel, á quien y conforme demuestra el erudito arqueólogo sevillano D. José Gestoso y Pérez en su interesantísima obra *Sevilla monumental y artística*, se atribuyen otras asimismo recomendables, «siendo así que no fué más que peritísimo fundidor y herrero.» Lo mismo en las obras que hizo para la catedral como para el alcázar, consta por los libros y papeles en que se asentaron los gastos y cuentas, que el trabajo de Morel «no fué otro que el de fundir y trabajar los modelos facilitados por los escultores.» Aun aceptando, como aceptamos, las afirmaciones del Sr. Gestoso y Pérez, resulta probada la habilidad de Morel como fundidor.

Dignos de mención son también el facistol de la referida catedral, cuyos modelos en cera ejecutó el estatuario Juan Marín, el precioso surtidor del alcázar, obra de Diego Pesquera, á quien se debe asimismo la estatuita de un guerrero infantil que adorna actualmente el llamado «Estanque de los patos,» en el jardín de las Delicias de la reina del Guadalquivir. Todas estas obras fueron fundidas por Morel.

Orgullosos pueden mostrarse los toledanos por la excelencia de las obras de bronce que se conservan en su primada basílica. Las chapeadas puertas de la admirable portada de *los Leones* (véase la lámina fototípica) contribuyen al encanto que produce aquel dechado de estilo plateresco, cuya riqueza y escultórica profusión tan gallardamente se combina con las filigranas del arte gótico que la encuadran y completan. Al examinar los follajes y mascarones en relieve que exornan las chapas de bronce, así como sus robustos y caprichosos aldabones, modelados y fundidos con rara perfección, créese que tan excelente obra puede haber sido ejecutada por alguno de aquellos artistas, asombro del siglo en que nacieron; mas por fortuna y gloria de nuestra patria, debemos el ejemplar trabajo á que nos referimos á dos artífices tan modestos como ilustres. Francisco de Villal-


Fig. 120.-Aldabón de bronce, de Juan de Bologne, siglo XVI (Museo Nacional de Florencia)

pando y Rui Díaz del Corral fueron los autores de las chapas que contemplan todos con admiración y aplauso, cuya fundición en bronce ejecutaron en el año de 1550. Obra del primero son también los dos púlpitos de bronce dorado que se apoyan en los pilares de la fábrica inmediata á la capilla mayor de la catedral. En ambos descuella el estilo plateresco, siendo su mérito sobresaliente por la delicadeza y buen gusto en las labores. Hay que advertir, como dato curioso, que el bronce que se facilitó á Villalpando para la ejecución de tan relevantes obras, procedía en gran parte del enterramiento ó sepulcro que se mandó labrar en vida el famoso condestable de Castilla D. Álvaro de Luna, habiéndosele abonado por su trabajo, que terminó en 1548, la suma de 21.528 pesetas.

Fig. 121.-Tenebrario de bronce, existente en la catedral de Sevilla, fundido en 1559 por Bartolomé Morel

De los Nicolás Vergara, padre é hijo, son las dos atrileras ó facistoles del coro, de bronce dorado. Constan de un zócalo ó basamento que sustenta tres columnas estriadas, embellecido el todo con relieves y pequeñas estatuas, dignas de llamar la atención de los inteligentes.

No se crea, sin embargo, que los artistas y artífices españoles monopolizaron la ejecución de obras de bronce para nuestro país, puesto que gran parte de las estatuas y demás trabajos escultóricos que se llevaron á cabo en aquel período realizáronlas artistas italianos. Sólo á título de antecedente y por su importancia, citaremos los magníficos grupos del emperador Carlos V y su familia y el de su hijo Felipe II y sus tres esposas, obras majestuosísimas de Pompeyo Leoni. «Al frente del grupo que mira el espectador á su izquierda – dicen los eruditos D. José María Quadrado y D. Vicente de Lafuente en su obra *Castilla la Nueva* – reconoce al ínclito emperador por su gallarda cabeza y por las águilas imperiales de su manto, acompañado de su esposa Isabel, de su hija la emperatriz María y de sus hermanas la reina de Francia y la de Hungría; y á pesar de la dureza del metal parecen mórbidas las carnes y flexibles y ondulantes las ricas vestiduras. En el lado de la epístola hace frente á la de su belicoso padre la grave y reposada figura de Felipe II, también armado, y bordadas en su manto de matizadas piedras las armas españolas: á su lado y espaldas oran tres de sus esposas, Ana de Austria, Isabel de Valois y María de Portugal, y el príncipe D. Carlos, en cuya deprimida frente, gruesos labios y macilento rostro se cree adivinar, al través del aire de familia, su degeneración y fatal destino.»

La nueva escuela representada por los Bernini y los Donoso, que en su afán reformador trató malaventuradamente de borrar con sus elementos la grandiosa concepción distintiva del anterior período, hubo de influir de manera eficaz en todas las ramas artístico-industriales. De ahí que las obras de bronce presenten otro carácter y que se inicie en las de fundición, consideradas bajo su aspecto artístico ó escultórico, una sensible decadencia. Esto no obstante, podemos citar algunas verdaderamente excepcionales, que honran á los artistas que las produjeron y al siglo en que se ejecutaron. En este número debe comprenderse el gran facistol ó atril emplazado en el centro del coro de la catedral de Toledo, denominado *el Aguila*, porque representa á la reina de las aves. Fué modelada y fundida en 1646 por Vicente Salinas y sobre sus abiertas alas colócanse los libros de coro. Descansa el águila sobre una magnífica peana, asimismo de bronce dorado, labrada en Alemania, que afecta la forma de un castillo de planta hexagonal circuido de pilares que sostienen estatuas de los apóstoles y otros santos.

Mayor importancia revisten las estatuas ecuestres de Felipe III y Felipe IV existentes en la coronada villa. La primera, ejecutada en Florencia por Juan de Bolonia y terminada por Pedro Tacca, representa al monarca español copiado del retrato pintado por Pantoja, resultando un tanto exageradas las dimensiones del caballo. Supera á ésta en mérito la de Felipe IV, que se levanta en el centro de la plaza

de Oriente. «Fué don verdaderamente regio – dicen los ya citados D. José María Quadrado y D. Vicente Lafuente en su obra *Madrid y su provincia* – del gran duque de Toscana: trazó sobre el lienzo su modelo el inmortal Velázquez, y el escultor Pedro Tacca realizó en Florencia sobre pesado bronce la creación osada del pintor. Sostener sobre las dos piernas traseras del caballo en actitud de corveta una mole enorme de diez y ocho mil libras, problema imposible de resolver pareció á los profesores y aun al mismo Galileo, si bien otras versiones con más verosimilitud le atribuyen la gloria de haber sugerido su resolución; pero tal destreza se dió Tacca en distribuir los gruesos y los macizos en el trozo posterior del grupo, que la parte delantera ahuecada se mantuvo al aire sin perder un punto de su equilibrio. Destaca sobre el azul de los cielos el gallardo perfil de la estatua con su desnuda y varonil cabeza, con su brazo empuñando el cetro é imperiosamente tendido, con su banda ondulante y suelta al viento.» Fué fundida en 1640, siendo estimada en cuarenta mil doblones, según consta en los inventarios del Retiro, sitio de su primer emplazamiento.

Réstanos mencionar como complemento de las obras de carácter escultórico de este siglo la colosal estatua de San Carlos Borromeo, levantada en 1624 sobre una colina inmediata á la ciudad de Arona, dando frente al lago Mayor, en el que existen las islas Borromeas, propiedad de los ilustres descendientes del santo. Este monumento, erigido por la piedad, es indudablemente uno de los más interesantes de Europa, dadas sus extraordinarias dimensiones. La estatua, cuya cabeza es de bronce y el resto de cobre batido, tiene $21^{m},44$ de altura, que unidos á los $14^{m},94$ que mide el pedestal, dan al monumento una altura de $36^{m},38$. Represéntase al santo arzobispo en la actitud de bendecir á su pueblo natal, siendo de admirar, á pesar de su colosal tamaño, la exactitud de sus proporciones. Una escalera emplazada dentro de la estatua permite el acceso hasta la cabeza, en la que caben cómodamente tres personas, sirviendo los ojos y la boca de grandes ventanas, desde las que se disfruta de una bellísima vista. Tan extraordinaria obra fué modelada por Cerano y fundida por Siro Zanella, de Pavía, y B. Falconi, de Lugano, elevándose su coste á la respetable suma de un millón de libras milanesas.

Esta centuria distínguese por las variadísimas aplicaciones de que fué objeto el bronce, ya asociado á otros metales ó como complemento decorativo del mueble. Utilizósele asimismo como elemento de embellecimiento de los salones y cámaras palatinas, rivalizando las primorosas obras que con aquel metal se ejecutaron, con las suntuosas producciones de la orfebrería monumental, entonces extraordinariamente apreciada por los príncipes y magnates. El estilo arquitectónico influyó de modo decisivo; mas preciso es conceder que aun en la exageración de la forma revélase la grandeza de la concepción artística, según se observa en la ingeniosa combinación de los elementos que embellecen los candelabros y los bajos relieves de bronce dorado aplicados al mobiliario.

Los templos continuaron enriqueciéndose con nuevas obras de bronce, si inferiores en mérito á las de los anteriores siglos, por informarlas los conceptos de la reforma introducida por aquellos que trataron de emular la gloria de los grandes maestros del Renacimiento, no por eso menos dignas de estudio y de interés. A este período corresponde la célebre lámpara de la catedral de Pisa, obra de Vincenzo Possenti, llamada de Galileo, por suponer la tradición que sus oscilaciones sugirieron á éste la invención del péndulo.



Fig. 122. – Brasero de bronce procedente del salón del Consejo de Ciento de Barcelona, labrado por Pedro Cerdanya en 1675 (Museo Municipal de la Historia, Barcelona)

Como muestra del lisonjero estado en que todavía se hallaba esta industria en Barcelona, llamaremos la atención de nuestros lectores respecto del monumental brasero conservado en el Museo Municipal de

la Historia de la ciudad condal, obra verdaderamente notable, que en unión de otras dos de igual forma y modelo construyéronse en 1675 por Pedro Cerdanya por encargo expreso del Consejo y con destino al salón de Ciento (1) (fig. 122).

A semejanza de lo acontecido en otras naciones, tuvo España durante el siglo XVIII la representación del mal gusto en una personalidad que alcanzó el triste privilegio de legar con su nombre un estilo híbrido de puro exagerado, en el afán de perseguir la originalidad. Nos referimos al churriguerismo, que extravió la inteligencia de algunos artistas de valía, entre ellos Narciso Tomé, que produjo una obra tan detestable cual lo es el altar de la catedral de Toledo denominado el *Transparente*, modelo irrecusable del desvarío artístico en todas sus manifestaciones. En contraposición podemos citar algunas excepciones, si bien en escaso número, pero de reconocida valía, como lo son las siete hermosas lámparas que penden de las esbeltas naves de la catedral barcelonesa, que por la profusión de sus labores y prodigios del cincel, pudieran suponerse obra de aquellos famosos artífices que ennoblecieron el siglo XV. Todas ellas fueron fundidas y cinceladas en 1784-1785 por Francisco Durán, á quien bastan aquellas solas producciones para considerarle como hábil y distinguido maestro.

La estatuaria ofrécenos en Rusia una obra de indiscutible importancia, cual es la colosal estatua ecuestre de Pedro el Grande, ejecutada por el escultor francés Falconet en 1766 por encargo de la emperatriz Catalina II, que se levanta en la plaza de San Isaac, en San Petersburgo. Represéntase en ella al fundador de la capital del imperio moscovita en actitud majestuosa é imponente, vestido á la antigua usanza, refrenando su caballo, que se encabrita sobre la roca que lo sostiene. La figura del emperador mide 3m,66 y el caballo 5m,60, pesando en total 18.000 kilogramos. Es una obra tan genial como atrevida, así por sus extraordinarias dimensiones como por la elevación del pensamiento del artista que supo ó halló medio para representar á un personaje de carácter y significación tales, que en él hállanse condensadas las aspiraciones y los ideales de un pueblo en una época determinada.

El mobiliario, singularmente en la vecina nación, tuvo en el bronce un elemento valiosísimo de decoración, que los artífices más celebrados de aquella época supieron utilizar y combinar con especial acierto. Los muebles ejecutados por Boulle, Sommer y Oppenordt son muestra de su indiscutible habilidad y buen gusto, algunos de los cuales consérvanse en los museos y colecciones (fig. 123).

Los acontecimientos desarrollados durante los últimos años del pasado siglo en la nación vecina, que bajo diversa forma reflejáronse en los demás Estados de Europa, y el luctuoso período á que dieron aquéllos lugar, trocando á los industriales de todos los países en improvisados soldados, entusiastas defensores de la integridad é independencia de la patria, ahogaron todas las manifestaciones de la actividad, convirtiendo en maestranzas los antiguos talleres de fundición de obras de arte, las producciones destinadas al embellecimiento en instrumentos de destrucción. No debe, pues, sorprender que la producción sea casi nula en todos los pueblos durante los primeros años de la presente centuria. No cabía otro resultado en una época en donde la historia de los

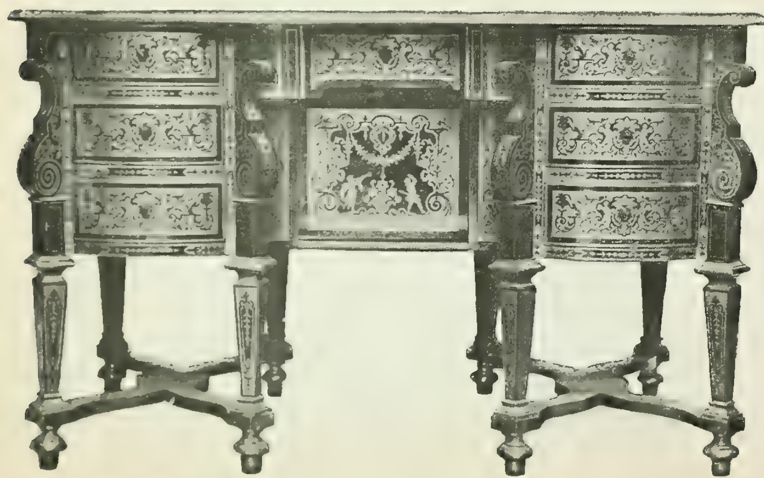


Fig. 123. - Mesa de concha y bronce dorado, estilo de Boulle, siglo XVIII (Palacio de Versailles)

(1) En extremo curiosa es la nota relativa al acuerdo adoptado por el Consejo, que figura en el libro llamado de Deliberaciones y que transcribimos á continuación por considerarlo de interés. Dice así: «15 de Novembre de 1675. – Los senyors concellers deliberan que sian pagadas á Pere Cerdanya, courer, 1118 lliuras á ell degudes per lo preu y valor de tres brassers, ab sas concas y paletas, que per servey de la present ciutat te fets, lliurats y entregats, ajustats á dit preu, comprés ab ell las 30 lliuras que per los modelos se li havían de pagar. Passi aixó á general administrasió. M.CXXXXVIII lliuras.»

pueblos hállase sintetizada por hazañosos combates, en donde el cincel debía convertirse en fusil y el laborioso artífice en esforzado combatiente.

Trocada la suerte del audaz perturbador de los pueblos, desterrado en apartado islote el ambicioso soldado á quien malamente se apellida el capitán del siglo, cuando debiera denominarse el azote de la humanidad, surgieron de entre las cenizas las decaídas industrias, consagrando la estatuaria sus más importantes obras á los grandes ideales en que se inspiran los pueblos. Muestra de ello es la gigantesca estatua de la Bavaria, erigida cerca de Munich en 1844 para presidir, en representación de la patria, las imágenes de los grandes hombres que la sirvieron con su valor ó su ingenio (1), y la colosal estatua de la Virgen del Puy, llamada Nuestra Señora de Francia, la mayor que se conoce en Europa, puesto que tiene diez y seis metros de altura. Es de bronce fundido, debiéndose el modelo al escultor Bonassieux.

A partir de la mitad de este siglo es harto difícil trazar, siquier sea á grandes rasgos, el desarrollo alcanzado por la fundición de bronces y las innumerables aplicaciones de este metal. La escultura adquiere nuevo y poderoso auxiliar; y así como la estatuaria aporta el indispensable remate de los monumentos dedicados á glorificar la memoria de los grandes hombres, la ornamentación presta importantísimos elementos aplicados á verjas y barandajes, soportes, etc., que embellecen las obras de cerrajería ó completan el decorado de los salones, ya en forma de lámparas, caprichosos y elegantes morillos de chimenea y á cuanto es posible asociar el bronce. Las ciudades más importantes muestran especial empeño en exponer en sus plazas y grandes avenidas las imágenes en bronce de sus más ilustres hijos, y en algunas funcionan, cual acontece en Barcelona, talleres importantes en los que se han fundido la mayoría de las estatuas que coronan los monumentos de las principales poblaciones peninsulares. Nada tenemos que envidiar acerca de este particular, puesto que con igual perfección fúndense por el procedimiento de la cera perdida las bonitas esculturas, gala de nuestros salones, que las estatuas de iguales ó semejantes dimensiones que la que sirve de digno remate al monumento que la ciudad de los condes erigió en honor de Cristobal Colón, junto al sitio en que posó su planta al regresar de su inmortal descubrimiento (2).

***

Mayor abolengo tiene el arte de la fundición en los países del extremo Oriente. Piérdese su origen en la misteriosa penumbra de sus mitos y leyendas. Confúndense sus industrias en las fantásticas fuentes de su historia y la antigüedad de sus hieráticas doctrinas. El bronce cobra en aquellas apartadas regiones algo del misterio que las envolvió durante luengos siglos y no poco de su carácter, tendencias y aspiraciones. De ahí las dificultades para señalar el proceso de esta industria y las diferencias de concepto y aun de procedimiento, comparadas con las manifestaciones ó producciones del arte occidental. China y la India debieron ser los primeros pueblos orientales que imprimieron en sus obras de fundición el sello del arte; pero con haber sido los maestros ó iniciadores, á pesar de esta prioridad, que en justicia hemos de reconocer, no se observan en sus producciones los primores que se admiran en las de otros países orientales, ni se distinguen sus artífices por su superior inteligencia y mayor habilidad. Cierto es que aún se

(1) Es obra del escultor Schvanthaler. Representa una robusta joven de altivo aspecto, cubierta por amplio ropaje. En la mano izquierda tiene una corona cívica y en la derecha una espada que oprime contra su pecho. Tiene $15^{m},79$ de altura y 24 metros con su pedestal y pesa 1.560 quintales.

(2) Proyectado por el arquitecto D. Cayetano Buigas Munravá, levántase en la plaza de la Paz. Empezóse á construir en 1882, y se inauguró en 1888. Consta de tres cuerpos: basamento, pedestal y columna, decorados con las estatuas de los personajes que ayudaron á Colón en su atrevida empresa, varios altos relieves representando los hechos más culminantes del descubrimiento, rematando la columna en la colosal estatua del esclarecido navegante, obra del escultor catalán D. Rafael Atché, que aparece en arrogante actitud, señalando con la diestra la tierra descubierta. Es de bronce fundido, mide $7^{m},20$ y pesa 42.000 kilogramos. Los componentes metálicos del monumento pesan 191.000 kilogramos, alcanzando la altura de 60 metros. El coste total ascendió á la importante suma de 900.000 pesetas.

conservan y producen un buen número de vasos sagrados budísticos, taotistas ó de estilo árabe y persa, que son modelos de ejecución; pero aun así no aventajan á las producciones de la encantadora Nipón. El artífice japonés, según atinadamente expone M. Falize, es un artista de extraordinario aliento y sorprendente fantasía, que modela con finura y seguridad las figuras de mayor tamaño y las transforma en bronce con más decisión y aplomo que un Cellini ó un Keller. Y no de otro modo se comprende la posibilidad de producir obras tan colosales como el gran Daibut, por más que el mérito de los fundidores japoneses no estriba sólo en el tamaño de sus producciones, sino en la exactitud de la ejecución, en el respeto que les ha merecido el modelo, cuya reproducción tratan siempre de alcanzar con fidelidad verdaderamente pasmosa, proscribiendo en absoluto los retoques, á pesar de las dificultades que puedan ofrecerles detalles y pormenores ornamentales, en los que á costa de ingenio logran obtener prodigiosos resultados.

Justificada es la fama de hábiles é inteligentes que siempre han tenido los fundidores japoneses. Pocos han logrado igualarles en la aplicación del procedimiento llamado de la cera perdida, ha siglos por ellos practicado, y nadie ha conseguido producir aleaciones de tan sorprendentes tonalidades como las que en el Japón se practican. A ello ha debido contribuir la riqueza mineralógica de aquel país. Las numerosas minas de cobre que en él existen, constituyen una de sus principales riquezas, y de esta circunstancia se deriva, sin duda alguna, la aplicación y variedad de combinaciones con otros metales. El bronce ó *Kara-Kane* prodúcenlo por medio del cobre y el estaño, y el cobre amarillo ó *Sin-Mu* agregando pequeñas cantidades de plomo y cinc ó hierro. La proporción de las aleaciones varía según la índole de la labor de que ha de ser objeto. Practican también una aleación completamente desconocida en Europa, á la que titulan *Shakdo*, ó sea cobre rojo, compuesta de cobre y oro en su mayor parte.

En los productos metálicos observan una tendencia opuesta por completo á la nuestra. Así como nosotros procuramos obtener en todas las combinaciones la imitación brillante del oro, en el Japón utilízanlo, al mezclarlo con el cobre, para aprovecharse simplemente de su superioridad cualitativa y conseguir por este medio hacer más dúctil el metal, empleándolo para los objetos que exigen delicadeza en la ejecución de las labores. De manera que de este sencillo hecho se desprende una consideración que á nuestro modo de ver bastaría para formar aventajado juicio de este pueblo. Los japoneses prefieren la belleza de la forma al atractivo del colorido, el mérito artístico de la obra á su valor aparente.

Por medio de hábiles é ingeniosas maceraciones dan al cobre distintos colores y varios tonos. Con sulfato de cobre, verde gris y alumbre, según la proporción, dan al metal el color negro, rojo ó verde, cual si hubieran utilizado los procedimientos que pueden obtenerse con el dentóxido, el óxido ó el hidrato de cobre, al que convierten en rojo sumergiéndolo puro en la maceración, cual si fuera esmaltado, en verde obscuro el cobre amarillo, y el *Shakdo* en bronce obscuro ó negro azulado, según la proporción de su aleación de oro. Combinan también el cobre con la plata, y lo denominan *Ghin-shi-bu-ischi*, y otros más que sería prolijo enumerar.

La forma correcta, la decoración por medio de pacientes y hábiles incrustaciones ó delicadas labores ejecutadas con el cincel, demuestran el profundo conocimiento que de los metales tiene aquel pueblo, el adelanto de las industrias que de ellos se derivan y la maestría de los artífices, con especialidad los de Tokío y Kaga.

El origen de la fundición artística remóntase en el Japón á la época en que tuvo lugar la introducción del budismo. Ello se infiere al examinar las más antiguas producciones escultóricas de aquel país, representación las más de ellas de divinidades del Olimpo budista ó de objetos de carácter religioso destinados exclusivamente al culto. Y que esta apreciación no es infundada demuéstralo la conocida influencia que las doctrinas de Buda ejercieron en el imperio japonés y la circunstancia de no existir producciones plásticas anteriores á su introducción, puesto que la religión indígena, el sintoismo, proscribía entonces como

ahora la representación de imágenes, no existiendo en los templos consagrados á Sinto más objetos metálicos que los espejos sagrados. Los perfeccionados procedimientos de fundición importados de China en el siglo VI, fueron causa del adelanto realizado por los japoneses en el arte de trabajar el bronce, alcanzando extraordinario desarrollo en la siguiente centuria durante el reinado del emperador Kotoku, conforme lo atestiguan las magníficas piezas de bronce fundidas en aquella remota época, que constituyen el tesoro del templo de Horinji, en Nara, antigua corte de los mikados. Reunidas en la que fué antigua capital, á partir del siglo VIII, las más bellas producciones del arte japonés, produce inexplicable encanto la contemplación de tantas obras de pasados siglos, religiosamente conservadas, al igual del magnífico edificio que las encierra, construcción típica y verdadero modelo de la arquitectura sintoista, á cuyas periódicas restauraciones débese su existencia. El suntuoso palacio de Nara considérase como la Walhala japonesa; es el punto en donde se compendian la pujanza de los emperadores y las aspiraciones del país, tan amante de su tradicional grandeza y poderío. Allí, cual irrecusable testimonio del aliento é ingenio de aquel pueblo, sostiénese desafiando la acción del tiempo y de los elementos la colosal estatua de Buda, una de las más sorprendentes manifestaciones de la escultura. Al emperador Shiomun, cuyo nombre va unido á las más geniales obras producidas en el siglo VIII, débese la colosal estatua, la mayor obra que ha sido fundida en bronce, cuyo trabajo efectuóse en Sitaraki el año 737 de la era cristiana con el producto de una suscripción nacional. La estatua representa al dios sentado sobre la simbólica flor de loto, en actitud contemplativa, con la mano derecha abierta y levantada y la izquierda descansando extendida sobre el muslo. Los pliegues del holgado ropaje están modelados con grandiosidad y amplitud, perfectamente armonizados los planos, correctas las líneas y tranquila y reposada la expresión, cual debe serlo la de quien hállase abstraído hasta el extremo de gozar la absoluta calma y serenidad del espíritu. Este coloso alcanza una altura de treinta metros, ó sean trece más que la Virgen del Puy y nueve más que la estatua de San Carlos Borromeo existente en Arona. La flor de loto en que se halla sentada la imagen del dios, consta de cincuenta y seis pétalos de tres metros de longitud, midiendo un diámetro no inferior al de la pista de un circo ecuestre. Su peso total asciende á 450.000 kilogramos.

Esta obra verdaderamente prodigiosa, lo mismo que las no menos celebradas estatuas de la misma divinidad erigidas en Kamakura, población próxima á Yokohama, y por lo tanto más conocidas de los europeos que la anteriormente descrita, bastan para refutar las equivocadas apreciaciones de aquellos que suponen á los japoneses como habilísimos artífices con aptitudes únicamente para producir minucias, y por lo tanto obras de escasas ó reducidas proporciones, semejantes ó análogas á los primorosos *netzkés*, Testimonio del poderoso aliento de aquellos artífices es también la famosa campana que mandó construir Yoritomo y que aún se halla colocada en la cima de una colina inmediata al templo de Tshioin, en Kioto. Tiene seis metros de altura por tres de diámetro en su boca. En Nara consérvase otra campana que pesa 30.000 kilogramos, siendo innumerables las linternas, pebeteros, estatuas, etc., de grandes dimensiones que se guardan todavía y constituyen gran parte de los valiosos tesoros de los antiguos templos.

El siglo XVII es la edad de oro de la escultura japonesa, y durante él ejecutáronse las obras más vulgarizadas de la fundición en bronce. Todas ellas distínguense por su estilo severo, sobrio á la vez que robusto, y singularmente por su patina de negro mate, distinta por completo de la agrisada ó verdosa, característica de los bronces de los siglos anteriores, que denotan la asociación de la plata en las aleaciones.

Si los escultores y fundidores japoneses acreditaron su inteligencia y maestría en la ejecución de grandes bronces, preciso es confesar que no admiten rival ni es posible establecer comparaciones cuando se trata de la producción de obras de reducido tamaño, destinadas á diversos usos y singularmente si éstas reproducen figuras humanas ó animales. No cabe mayor exactitud en la ejecución y expresión de los afectos ó impresiones que tratan de representar, ni creemos sea posible que artista alguno posea las condiciones de asimilación y observación de que se halla dotado el japonés para lograr interpretar con tan pasmosa

fidelidad los movimientos y actitudes de los animales en su estado de completa libertad. Muchísimas producciones podríamos citar en poder de los museos y de los coleccionistas, pero entendemos que estas observaciones pueden haberlas hecho nuestros lectores en los objetos destinados al comercio y que cual sencillas nonadas adquiérense y figuran en la mayor parte de los salones, trasunto muchas de ellas, ya que no copia, de obras ejemplares de artistas notables de las pasadas centurias.

Los artistas del siglo XVIII continuaron la brillante tradición del anterior, adivinándose en sus producciones el deseo de avalorarlas, persiguiendo el propósito de representar el natural con mayor fidelidad en toda la expresión de la vida. Los trabajos de fundición por el procedimiento de la cera perdida ejecutados en este período son verdaderamente inimitables, tal es su perfección. La incomparable habilidad técnica de aquellos artistas y artífices fué una verdadera revelación del arte cuando en 1868 se abrieron para los europeos las barreras que hacían impenetrable el territorio japonés.

Hay que advertir que aún hoy se desconoce el procedimiento de los vaciados, y que sólo á las condiciones y aptitudes de aquellos artistas se debe la exactitud de las reproducciones. Los procedimientos de fundición son exactamente iguales á los por nosotros practicados en lo que respecta al modelo de cera y al molde de arcilla. Las únicas diferencias que existen radican en el modo de ser de los artistas, que se distinguen por el respeto con que cuidan la reproducción del modelo, por la honrada ejecución del trabajo que se les confía y por su habilidad ingénita, propia y exclusiva de los naturales de aquel privilegiado país.

Los nombres de Kobo-Daishi, Guayo (siglo IX), Hidari Zingoro (siglo XVII), Murata Kunchisa, Seuniu, Toun, Teijio, Keisai, Jioguioko, Sonnú, Seifú, Tokusai y Nakoshi (siglo XVIII) representan otras tantas glorias del arte escultórico japonés en su manifestación metálica. A ellos se deben las más bellas estatuas, vasos, pebeteros, etc., cuya riqueza de formas y delicadísimas y bellas labores revelan una inventiva inagotable y un gusto depuradísimo é inteligentemente cultivado.

No menos interés ofrecen las obras de los escultores y fundidores del Celeste Imperio. Conservan con religiosa escrupulosidad las formas tradicionales; siendo digno de notarse que todos los elementos ó motivos de decoración por ellos empleados en el embellecimiento de sus producciones llevan consigo un concepto simbólico, la mayor parte de las veces de carácter religioso. Al igual de los japoneses, existe en su historia artística una época, cual es el siglo XV, que puede considerarse como la edad de oro de la fundición: tal es la habilidad de que dieron muestra los artífices chinos y su rara inventiva para lograr una infinita variedad de formas, siempre originales, ingeniosas y atrevidas. De entonces data también su perfecto conocimiento de las aleaciones que producen variadas tonalidades, desde el verde al negro, en una serie interminable de gradaciones. Hoy como ayer funden las piezas por el procedimiento de la cera perdida, ejecutando todas las operaciones con tal exactitud que no se emplea jamás el cincel para modificar ó perfeccionar la obra producida por la fundición. Ésta se avalora únicamente con el aditamento de nuevas labores destinadas á embellecerla, como son los damasquinados é incrustaciones que ejecutan á maravilla los artífices chinos. Los bronces característicos del Celeste Imperio distínguense por su acabada ejecución en lo que respecta á procedimiento y por el concepto religioso en que se inspiran los decoradores, aplicando como elementos de ornamentación motivos fantásticos, inspirados en sus teogonías.

Una circunstancia singularísima hay que notar en el proceso histórico de los bronces orientales, que revela una fuente originaria común á todos los pueblos, ó quizás un centro de civilización de donde recogieron los demás sus provechosas enseñanzas. Así en China como en el Japón consérvanse piezas que por los elementos de su estructura y decoración indican procedencia persa. No es extraño ver en algún vaso antiguo la representación de caballos alados, recuerdo ó remedo del Pegaso. La influencia indo-europea y persa obsérvase en muchas producciones japonesas de los pasados siglos, resultando las variantes producto natural de los conceptos indígenas.

* * *



ARTE JAPONÉS.—JARRÓN EN BRONCE

(DE LA COLECCIÓN DEL REAL OFICIO CENTRAL PARA INDUSTRIA Y COMERCIO, DE WURTEMBERG)

Importancia indiscutible tienen en la aplicación de los metales los objetos de cobre relevado y las piezas de latonería ó azófar. De ambas materias consérvanse ejemplares obras en todos los países y singularmente en el nuestro, en donde revistieron caracteres de general utilidad. Los objetos de cobre sencillamente labrados ó exornados con primorosos relieves figuran entre los de menaje y adorno en la casa del humilde artesano y en la morada del magnate, en el palacio de los monarcas y entre los ornamentos y objetos destinados al culto.

El procedimiento de relevar las piezas de cobre tiene remotísimo origen. Sábese que los griegos adoptábanlo para la ejecución de estatuas de grandes proporciones con el fin de evitar el excesivo peso de las obras de fundición, denominando este sistema *sphyrelaton*, y sábese también que los artistas helenos eran tan expertos, que á pesar de estar confiada á varios de ellos la representación metálica de las diversas partes ó secciones de una estatua cuya colosal construcción se proyectaba, para unir todas sus piezas no precisaban retoques ni enmiendas, siendo indudable que debían ajustarse á las reglas fijas y seguras de un canon artístico verdaderamente exacto é inmutable (1). El adelanto y florecimiento del arte griego pudo influir en el mayor desarrollo de la fundición de bronces, y á esta causa se debe quizás en primer término la proscripción de procedimientos considerados como primitivos y puramente mecánicos, reservándose el cobre relevado para los objetos de práctica aplicación, destinados á satisfacer necesidades de orden material y comunes para la vida. Sin embargo, hay que notar que á medida que el tiempo transcurre, va creciendo la estima y el interés que merecen los relevados. Demuéstranlo las pilas bautismales de la iglesia de Saint-Barthelemy de Dinant, labradas en 1112 por Lamberto Patras, maestro batidor ó relevador, y el manuscrito del monje Teófilo, que floreció en el siglo anterior, en el que bajo el título ó epígrafe *Diversarum artium schedula* describe minuciosamente el procedimiento que debe emplearse para obtener los relieves más ó menos salientes, y las más bellas formas y ornamentación que han de emplear los artífices para la construcción de incensarios, cruces, etc.

Grandísima importancia revistió esta industria durante los siguientes siglos en los principales Estados de Europa, inspirándose los artífices, así en lo que respecta á la forma como á la ornamentación, en los conceptos artísticos que informaban todas las manifestaciones industriales; siendo difícil, dado el exceso y valía de la producción, hacer mérito de las piezas que aún se conservan, consideradas como ejemplares. Dinant y Bouvines fueron los centros productores en la vecina nación, en cuales ciudades ejecutaron sus notables trabajos Etienne de Mondoret (1453), Jean de la Meuse y Etienne de la Mare (1385) y Thomas Bohier (1491), si bien la fantasía y buen gusto que descuella en la decoración contrastan con la labor de los relevados, que resultan un tanto groseros y sin los primores que distinguen las obras de otros países. Amberes, Gante, Utrech y Lieja fueron las localidades flamencas que más se distinguieron en esta clase de trabajos, así como Nuremberga, Augsburgo, Brunswich, Erfürt, Leipzig, Magdeburgo, Zwickan, Mulhan é Inspruck asumen la representación de esta industria en Alemania. En Venecia, Florencia y Génova existieron los talleres más importantes de los maestros italianos, y Barcelona, Murcia, Granada, Toledo y otras poblaciones peninsulares muestran con orgullo las obras de sus meritísimos artífices.

El arte árabe tuvo en España felices intérpretes. Las joyas que atesora nuestro museo arqueológico y las noticias consignadas en las obras de algunos escritores islamitas, entre ellos el célebre Al-Maccari, que floreció en el siglo XIV, robustecen el ventajoso juicio que la posteridad tributa á los maestros murcianos, granadinos y sevillanos.

Durante la Edad media llegaron los árabes á alcanzar el mayor grado de adelanto y perfección, figurando á la cabeza del progreso industrial. Todas sus producciones de aquella época distínguense por la

(1) Esta práctica primitiva y de carácter esencialmente mecánico empleábase todavía en Italia á principios del siglo XVI, conforme lo demuestra el hecho de censurar Benvenuto Cellini á los artífices que no lograban ajustar exactamente los miembros de una estatua.

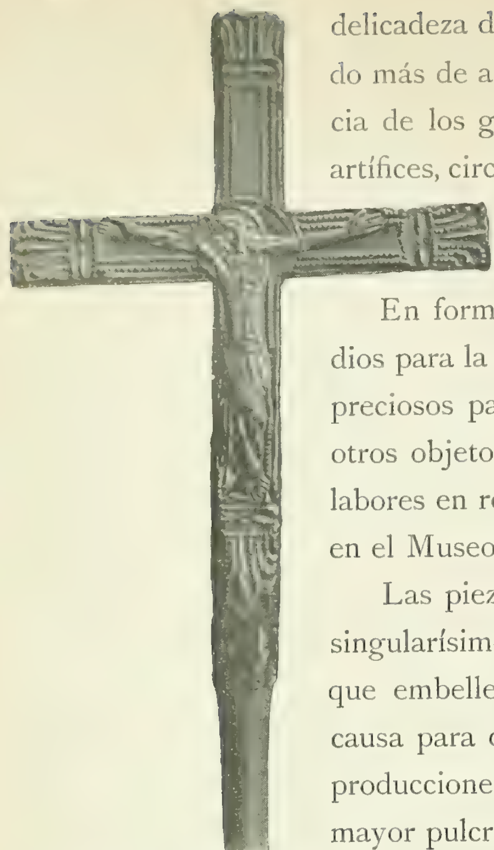


Fig. 124. – Cruz de cobre relevado, siglo XII (Museo Municipal de la Historia, Barcelona)

delicadeza de la ejecución, la belleza de su forma y la elegancia del conjunto, siendo más de admirar el lisonjero estado de sus artes, si se tiene en cuenta la ausencia de los grandes auxilios que las ciencias modernas han reportado á nuestros artífices, circunstancia que viene á comprobar la gran inventiva y la fantasía de un pueblo que tan brillantes muestras nos ha legado de su cultura y sentimiento artístico.

En forma de placas ó láminas empleóse también el cobre en los tiempos medios para la aplicación de los esmaltes, sustituyendo frecuentemente á los metales preciosos para la construcción de vasos sagrados, navetas, incensarios, cruces y otros objetos religiosos, algunos de ellos de tan notorio interés cual la cruz con labores en relieve que reproduce la figura 124, hermoso ejemplar que se conserva en el Museo Municipal de la Historia de Barcelona, procedente de las Baleares.

Las piezas de cobre ejecutadas por los pueblos orientales revisten especial y singularísimo interés, descollando en primer término los delicadísimos relieves que embellecen algunos ejemplares chinos, cuya rara perfección en la labor es causa para que llegue á confundirse la acción del martillo con la del cincel. Las producciones más notables de este género, aquellas en que los relevados revisten mayor pulcritud y riqueza de pormenores en sus elementos ornamentales, corresponden al período en que rigió los destinos del Celeste Imperio la dinastía de los Ming, á pesar de los graves acontecimientos que durante su reinado se desarrollaron en aquel país. Persia y Turquía han sido siempre consideradas como centros de producción, incluyéndose en la denominación de obras de *Levante* las de cobre avaloradas por primorosas labores en relieve. Grandes vasijas (fig. 125), platos, braserillos, etc., ofrecen ocasión á los artífices para ejecutar admirables relevados, combinando espirales de cintas y animales con figuras geométricas, algunas veces armónicamente enlazados estos elementos con esmaltes de vivísimos colores, que complementan la finura y delicadeza de los relieves, comparables, cual sucede con las producciones chinas, con las más bellas labores cinceladas.

Bueno será que tengamos en cuenta que las obras de cobre, así en nuestra patria como en los demás países, durante el largo período de su florecimiento, se confunden con las de azófar por la igualdad de sus aplicaciones y medios de embellecimiento. De ahí que sean los mismos artífices autores de primorosos relevados y cincelados ejecutados en piezas de cobre y de latón que hoy colman los deseos del más exigente coleccionista. En Barcelona, cual aconteció en otras ciudades, formaban un solo gremio que ya funcionó como tal en 1257, puesto que cuatro de sus miembros fueron elegidos para formar parte del Consejo de la ciudad (1).

Los notabilísimos platos de cuestación correspondientes á diversas épocas y embellecidos con elementos propios de varios estilos que por fortuna se conservan, serían suficiente testimonio, á falta de otras piezas, de la importancia que revistió esta industria en nuestra patria y de la indiscutible maestría de los maestros latoneros. El continuo saqueo que los anticuarios llevan á cabo en nuestro país para surtir de esta clase de ejemplares los mercados del extranjero, en donde tienen especialísima estima, no empece para que el aficionado y el arqueólogo puedan formar exacto juicio de la extensión que alcanzó esta rama suntuaria en España: tal es el número, variedad y mérito de los ejemplares que ya en poder de particulares ó en los museos públicos se conservan, mereciendo citarse entre ellos el muy curioso que se guarda en la catedral de Barcelona y la variada colección que figura en el Museo Arqueológico.

(1) Véase la Rúbrica de Ordinaciones, existente en el Archivo municipal de Barcelona.



Fig. 125. – Vasija árabe de cobre

Los asuntos generalmente desarrollados en esta clase de platos ofrecen escaso interés, simulando representaciones de santos, episodios bíblicos, cual el sacrificio de Isaac, ó bien hállanse inspirados en leyendas populares, tan vulgarizadas en nuestro país y de tan hondo simbolismo, como la de San Jorge matando al fantástico dragón en presencia de la doncella que se disponía á devorar el temido monstruo, rodeadas todas ellas por leyendas, sin particular significación las más de las veces, empleadas como medios de decoración. Abundan también los temas de carácter completamente pagano, tales como el grupo de Hércules luchando con el león de Nemea, y los jarros y florones de carácter ornamental.

El nombre de Jaime Asbert figura entre los de los maestros que más se distinguieron en Barcelona durante la primera mitad del siglo XV.

Las nuevas fases de las industrias y el desarrollo singularísimo de algunas de ellas, gracias al poderoso concurso de la mecánica, han dado á la que nos referimos un nuevo carácter, sin que por ello, á pesar de subordinarse sus producciones á fines esencialmente prácticos, en armonía con las necesidades de la época en que vivimos, dejen de ejecutarse algunas piezas de verdadero mérito, existiendo en varias localidades, cual acontece todavía en Barcelona, agrupaciones de establecimientos en determinadas calles, que son á modo de trasunto ó recuerdo de las agrupaciones de los artífices de los pasados siglos.

El estaño es otro de los metales de que se han servido los artífices para hacer gala de su habilidad y buen gusto. Utilizado para diversas aplicaciones, ha prestado en todas las épocas ventajas inapreciables. Empleado en la construcción de piezas destinadas al uso doméstico y común, procuraron embellecerlas los estañeros de los pasados siglos, dando con ello lugar á la producción de obras ejemplares, antes objeto de ostentación de sus poseedores y hoy ornato de los museos y colecciones en donde se conservan. Difícil es determinar el período en que el hombre pudo apreciar los beneficios que podía reportarle y aquel en que se preocupó de hacer de él uso para sus domésticas necesidades. Sabemos que los egipcios, sometidos al imperio de los Faraones de la cuarta dinastía (1), procurábanse este metal tan necesario para la fabricación del bronce en el Oriente asiático; que los hebreos, á juzgar por algunos versículos de la Biblia (2), supieron utilizarlo; que para los fenicios fué objeto de activo comercio, y que los conquistadores de América encontráronlo en Méjico en forma de moneda; mas á pesar de esto, no podemos ocuparnos del estaño empleado para la producción de obras de arte hasta época muy próxima á la nuestra, por carecer de manifestaciones características representativas del movimiento productor de lejanas centurias.

Preciso es acudir á las obras ejecutadas en la Edad media para hallar, entre la variedad de producciones, las celebradas piezas de estaño destinadas á satisfacer necesidades de la vida y las que reportaron merecida fama á determinados artífices. Hubo época en que este metal fué utilizado por ellos con singular predilección, ejecutando piezas tan interesantes y de tan relevante mérito como las producidas en otros metales. Parece como si entre los industriales dedicados á labrar los metales se hubiese perseguido el noble propósito de demostrar igualdad de méritos en la producción, no estableciendo otra superioridad que la determinada por la valía de la materia empleada. De ahí que sean tan dignas de estima y ofrezcan identidad de caracteres y valor artístico las manifestaciones de la metalistería en los siglos

(1) Cuarenta y tres siglos antes de la era cristiana.
(2) Ezequiel, c. XXVII, v. 12. – Isaías, c. I, v. 25.

dios. Los espejos, broches, sortijas, botones, platos, jarros, etc., préstanse al estudio como las obras ejecutadas en bronce y en metales preciosos, siendo las de estaño tan recomendables como aquéllas.

Hasta el siglo XIII no hallamos noticia de esta industria, que parece hallábase dividida en dos ramas ó agrupaciones especiales, compuestas por los artífices dedicados á la construcción de grandes piezas destinadas al uso doméstico, y la fabricación de nonadas aplicables al ornato y embellecimiento. La mayor ostentación y riqueza desplegadas por los magnates en la décimacuarta centuria, cuyas mesas cubríanse con vasijas de plata y oro, fué causa para que las clases menos acomodadas, estimuladas por el fausto, pero constreñidas por la limitación de medios, recurrieran á las piezas de estaño, cubriendo sus mesas con platos, jarros y picheles de este metal, desprovistos de ornamentación ó embellecidos por la fantasía de los orfebres, dispuestos en aquella época á hacer gala de su ingenio, sea cual fuere la materia que utilizaran para sus creaciones. La nobleza, los prelados y hasta los monarcas usaban comúnmente las vajillas de estaño, reservando la de plata y oro para las grandes solemnidades. En los *Compte rendu des depenses* de varios reyes de la vecina nación figuran partidas asaz importantes satisfechas á varios orfebres por la ejecución de platos, escudillas, aguamaniles y otras piezas destinadas al servicio de las mesas y á exponerse en los aparadores, decoradas con primorosos relieves y delicadas labores. Guiot de Moresnes (1469) y Juan Goupil (1423) fueron en Francia los proveedores de Luis XI y María de Anjou, percibiendo cuantiosas sumas por las vajillas que por su encargo ejecutaron.

Cuanto á nuestra patria, sólo hallamos en este período el nombre de un artífice, maese Juan, de Pamplona, *estanyer*, que después de haber sido el proveedor de Carlos el Malo, de Navarra, fué el encargado de labrar el pichel que había de guardar el corazón del monarca, legado á la Virgen de Ujué, en 1386.

Esto no obstante, ha de sernos lícito suponer que alcanzó esta industria lisonjero desarrollo, con mayor motivo si fijamos la atención en las notas consignadas en el *Manual de Novells ardits*, que se conserva en el Archivo Municipal de nuestra ciudad, en el que figuran varias anotaciones que hacen referencia á vajillas de estaño y otras piezas de este metal, guardadas en la Casa Consistorial para atender al servicio de los personajes á quienes daba la ciudad espléndido hospedaje.

Sujeta esta industria, cual las demás ramas de la metalistería, á las corrientes que informan el proceso artístico de cada época, fué sufriendo sucesivas modificaciones, perfeccionándose á medida que el tiempo transcurría y se divulgaban los conocimientos y el buen gusto, distintivos del nuevo estilo. De ahí que las piezas labradas al finalizar el siglo XV rivalicen, así por la elegancia de su forma como por la belleza de la decoración, con las ejecutadas en otros metales, llegando á asumir un carácter esencialmente suntuario. Las producciones de François Briot, de Besançon (1550-1615), estimáronse como ejemplares, figurando algunas en los principales museos y colecciones de Europa, uno de ellos el de Cluny, que guarda, entre otras, un notabilísimo aguamanil profusamente decorado con artísticos relieves. Etienne Delaulne (1573) comparte con el anterior la gloria de haber producido las obras más notables y de marcado carácter artístico, inspiradas todas ellas en los motivos ornamentales que servían entonces de elementos decorativos.

Gaspard Enderlein, de Nuremberga, destácase entre la pléyade de los artífices alemanes de la décimasexta centuria, atribuyéndosele, además de otras piezas de mérito, el famoso plato denominado de la *Templanza*, existente en el Museo del Louvre.

A partir del siglo XVII empieza la decadencia de esta industria, que al separarse paulatinamente de la orfebrería, ha ido recibiendo otras aplicaciones, motivadas por las corrientes y nuevos medios de producción. El estaño se ha retrotraído en cierto modo á su primer período, utilizándose para vulgares usos sin la intervención del arte, á cuya influencia debió durante dos siglos sus más geniales manifestaciones.

PLATERÍA Y JOYERÍA

Estudiar los metales preciosos y la influencia que han ejercido en todos los pueblos, equivaldría, como dice atinadamente M. Louis Reybaud, á escribir la historia de la humanidad, poniendo de relieve sus vicios y virtudes, sus debilidades ó su grandeza, ya que el oro ha sido el estímulo que la ha conducido á realizar las más nobles empresas y á cometer los más execrables crímenes. El incentivo de los metales preciosos, el afán de su posesión, ha sugerido al hombre ideas de conquista y de engrandecimiento, ruines aspiraciones é insaciables apetitos. Ellos produjeron las grandes invasiones, las sangrientas guerras cuyo objetivo era el codiciado botín, ó hacían germinar en la privilegiada inteligencia de un atrevido marino la idea de un nuevo mundo en donde hallar riquezas para la patria adoptiva ó seres á quienes ofrecer los beneficios de la cristiana civilización. Para escribir su historia basta remover las cenizas de los pueblos que existieron. En ellas, en sus groseros enterramientos ó en sus suntuosos sepulcros, en dondequiera que el hombre ha procurado rendir el más alto testimonio de respetuosa consideración ó de sus íntimas afecciones, hállanse los valiosos elementos que debidamente ordenados determinan el proceso de esta industria á través de los siglos, desde los tiempos protohistóricos hasta nuestros días. A partir de las primeras edades, ofrece vasto campo al estudio y á la investigación, dado el carácter especialísimo que presenta ya en su origen, avaloradas sus obras por la influencia de un arte naciente, rudo en sus albores, cual correspondía á la condición de aquellos que representan la base de donde han surgido los antiguos pueblos, ó bien subordinada á razonados conceptos é inspirándose en el sentimiento y en la belleza, síntesis de los ideales que informan las épocas de su mayor florecimiento. Empresa harto difícil es la de determinar sus orígenes. Por eso es tan intensa la conexión que existe entre la orfebrería y la joyería, ya que una y otra, aun formando dos ramas distintas, tienen igual principio y en muchas ocasiones pueden confundirse sus producciones. De una y otra nos ocuparemos simultáneamente, dedicando tanto á la platería – que tal denominación recibe la orfebrería en nuestro país – cuanto á la joyería la atención que merecen, pues siendo vastísimo el campo de acción de una y otra, son entre las artes suntuarias las de mayores aplicaciones, tan extensas y complejas, que algunas veces invaden el terreno reservado á las bellas artes. Cierto es que una y otra, dada su indiscutible importancia, forman dos grupos; pero no lo es menos que la joyería fué durante un largo período de tiempo la única manifestación de la orfebrería, cultivada siempre con provecho por los plateros. De ahí la conveniencia de reunirlas y la ventaja de estudiar las producciones que ambas ofrecen en cada época. Sus obras retratan las sucesivas evoluciones de la humanidad y los progresivos adelantos de todos los pueblos, de manera que cada una de las piezas de oro ó plata que se guarda en los museos, lleva consigo la muestra de una civilización, significa el resultado de un impulso de perfección. Los collares, brazaletes, pendientes, sortijas y diademas que nos ha legado la antigüedad son en cierto modo la traducción de progresos realizados, cuyo mérito se acrecienta á medida que se hace más remoto su origen, gracias á la originalidad de la forma, que salvo las variantes producidas por el estilo distintivo de cada pueblo, se ha perpetuado á través de los siglos.

Curiosas son las muestras que de su buen gusto y maestría nos ofrecen los joyeros de la antigüedad y dignas de estudio las diferencias que presentan, sea cual fuere la localidad en que se produjeran. Las joyas son en cierto modo el reflejo de la vida de los pueblos, la expresión de su inventiva y de su deseo constantemente perseguido para lograr la depuración del gusto y la perfectibilidad de la obra. Las dife-

rencias derívanse de las condiciones del metal y del mérito de las producciones. Así vemos que las piezas de la joyería egipcia, de pálida tonalidad, embellecidas con pastas de brillantes colores, no pueden confundirse con las delicadísimas filigranas ó relevados de los griegos, de tono más subido, testimonio de mayor refinamiento y de un arte profundamente sentido.

No cabe la menor duda de que los hombres primitivos emplearon los metales preciosos, en su estado nativo, para adornarse, sirviéndose de las pepitas ó bien de las láminas y alambres obtenidos por medio de la percusión. Anteriormente hemos consignado algunas noticias acerca de la riqueza metalúrgica de nuestro país y del activo comercio que los fenicios sostuvieron, y nuestro Museo Arqueológico Nacional conserva interesantísimos ejemplares, que por lo rudimentario y tosco de su trabajo, dan lugar á suponer que corresponden á los primeros períodos de la historia de la península ibérica. Los enterramientos descubiertos en varias regiones y las joyas halladas en cuevas, como la llamada de los Murciélagos, en Albuñol, provincia de Granada, así como los recientes descubrimientos llevados á cabo en el Sudoeste de España por los ya citados hermanos Siret, aportan nuevos datos y antecedentes que permiten fijar las primeras edades de la joyería.

Lamentable es que la codicia haya destruído las inmensas riquezas arqueológicas que existían, especialmente en algunas regiones de nuestra patria, que, como las provincias gallegas, contaban con un considerable número de *tumulus*, los cuales durante varios siglos consideráronse como ricos veneros que explotar, dando lugar su cuantía á que se reglamentase la extracción de los tesoros que aquéllos guardaban ocultos. La fiebre de oro invadió todas las clases y la devastación fué tan general en los siglos XVII y XVIII, que apenas quedan vestigios ya de tan interesantes enterramientos. Las joyas que contenían fundíanse en forma de barras, llegando á pesar algunas de ellas más de veinte libras. Por tal causa son relativamente escasos los ejemplares de la joyería protohistórica en nuestro país, que es uno de los que mayores y más importantes muestras podía ofrecer para el estudio. Esto no obstante, las piezas conservadas en el Museo Arqueológico Nacional y recientes investigaciones nos permiten consignar algunas someras noticias acerca de la joyería protohistórica, que á pesar de concretarse á nuestra península, han de estimarse como de caracteres generales, tal es su semejanza con la de otros países. Merecen citarse en primer término las diademas labradas en plata y aun en oro (1), cuyo tipo reducíase en algunas á una estrecha franja que ceñía la parte superior del cráneo, conforme han sido halladas en los enterramientos de Argar, Gerundia, Cárcel, Palacés, Gatas, Ifre, etc., existiendo on otras un apéndice formado por una planchita del mismo metal, colocado en la parte que corresponde á la frente. Unas y otras carecen de ornamentación, no habiéndose determinado todavía si su uso significaba una insignia de mando ó un medio de adorno y embellecimiento. Los aros formados en espiral para brazaletes y pendientes, los collares de cuentas de plata y las sortijas de uno ú otro de dichos metales constituyen las joyas utilizadas por los pueblos primitivos. Todas estas piezas, que no presentan más líneas que las determinadas por su estructura, desprovistas de motivos ornamentales, simple y groseramente labradas, revelan el génesis de un arte que tantas bellezas ha producido en las posteriores edades, siendo digna de llamar la atención la persistencia que se nota en perpetuar las líneas primitivas, que en sus rasgos generales no difieren, como no ha variado su determinada aplicación.

La ornamentación de líneas formando ángulos á modo de dientes de sierra, que se nota en los torques celtas, labradas en oro como otras piezas de joyería, indican progresos y el sentimiento de un arte naciente. Ya no se satisface el hombre con el valor representado por el metal ni con la belleza de la forma. Inconscientemente, tal vez, presiente la belleza y discurre líneas y motivos de adorno, rudos como su condición. Las joyas celtas han de estimarse como muestras de un arte embrionario, cuya influencia manifiéstase en

(1) En el Musco Arqueológico Nacional consérvase, entre otras joyas de plata, una diadema de oro hallada en la precitada cueva de los Murciélagos.

todas las producciones de aquel pueblo, que tan altos destinos llegó á cumplir en Europa, y resultado del esfuerzo de una raza privilegiada con caracteres distintivos tan salientes cual cumple á sus energías.

Grandísimo interés reviste la joyería y platería en los pueblos antiguos. El Antiguo Testamento ofrécenos un monumento escrito de inapreciable valor para la historia de estas ramas suntuarias en el pueblo hebreo, algunas de cuyas obras más notables pueden apreciarse por haber sido representadas en los relieves del arco de Tito, en Roma, formando parte de los trofeos del victorioso emperador. En aquel monumento están figurados el famoso candelabro de los siete brazos, la mesa de proposición, etc., de cuya riqueza y forma no podríamos tener exacto conocimiento si no fuera por dichos relieves, que confirman en un todo las curiosísimas noticias consignadas en el Éxodo. Interesantes son en extremo las instrucciones que contiene el Libro Sagrado para la construcción del Arca de la Alianza y de los vasos de oro destinados al culto, revelándonos todo ello los conocimientos que del arte de labrar los metales preciosos tenía el pueblo hebreo y los procedimientos entonces empleados, que en su complicación de medios y operaciones, atestiguan dominio y superioridad. Conócese también el profuso empleo que de aquellos metales hizo el rey Salomón en los dos grandes monumentos que levantó aquel monarca en Jerusalén: el templo dedicado á Jehová y su palacio del Líbano. Planchas de oro cubrían las paredes, siendo del mismo metal, traído de Ofir y Tarsis, los candelabros, mesas, lámparas, incensarios y demás objetos, incluso los goznes de las puertas. La decoración debió tener carácter marcadamente fenicio, puesto que todos los obreros empleados en aquellas construcciones, incluso el director Hiram-Abi, procedían de Tiro, que contaba con los artífices más inteligentes y hábiles del mundo conocido. Allí acudió el gran rey en busca de auxiliares para erigir el templo que quiso dedicar á su dios, y tales maravillas realizó y tantas riquezas llegó á acumular, que más tarde, al despertar la codicia de los caudillos romanos, ellas fueron causa para que se consumara el anunciado castigo del pueblo deicida.



Fig. 126. – Collar de oro de la reina Aah-Hotep (Museo de Bulaq)

Cuanto á Egipto, conserva en los relieves y pinturas murales de sus templos de Sakara, Beni-Hasen, Karnak y Tebas interesantes datos para el conocimiento de la técnica practicada por los orfebreros de los Faraones. Las operaciones de pesar el metal, su lavado y fusión en el crisol, el empleo del soplete y otros pormenores no menos interesantes vense figurados en la piedra. Gracias á estas plásticas representaciones y á los estudios llevados á cabo por el ilustre Maspero y otros inteligentes egiptólogos, sábese que ya desde la época de Keops aplicaban el oro y la plata para recubrir el bronce, la piedra y la madera, si bien, al igual de lo practicado por los demás pueblos antiguos, mezclaban comúnmente los dos metales para obtener el llamado *electrum*. Con él revestían, en forma de planchas forjadas, las puertas de sus templos, los zócalos de sus muros y obeliscos, sirviéndose de películas para los objetos de reducido tamaño (1). Posteriormente labraron obras macizas de oro ó plata, construyéndolas asimismo por mitad de cada metal, ó bien de género criselefantino, como los griegos, especialmente las estatuas, en las que se combinaban el oro con el marfil, el ébano y las piedras preciosas. Las sucesivas devastaciones de que ha sido objeto aquel país desde remota fecha, han sido causa para que desaparecieran sus innumerables riquezas, siendo escasos los ejemplares que se conservan, correspondiendo los más de ellos á las dinastías

(1) Guárdase en el Museo del Louvre un verdadero librito de dorador, cuyas finísimas hojas son comparables á las producidas por los plateros alemanes del siglo XVIII.

saita y toleimaica. Los vasos y vajillas de oro y plata con adornos grabados, algunas de cuyas piezas figuran en el interesantísimo Museo de Bulaq, los suntuosos servicios de mesa empleados por algunos Ramesidas y los tronos de oro macizo adornados con pedrería atestiguan el dominio que de la orfebrería tuvieron los artífices egipcios, justificando la verdadera pasión que por este arte experimentó aquel pueblo las hermosas piezas de plata con primorosos cincelados, grabados y relevados, representándose en algunas de ellas escenas de caza ó guerra que imitaron los fenicios, quienes hiciéronlas objeto de activo comercio vendiéndolas en los mercados del Asia Menor, Grecia é Italia, en donde eran muy estimadas y se pagaban á crecidos precios.

Respecto de la joyería también nos legaron obras que despiertan gran interés. Como todos los pueblos orientales, mostráronse á ella muy aficionados, embelleciendo las piezas, además de los trabajos de cincelado, grabado y delicados relieves, con brillantes esmaltes que aumentan el atractivo de los brazaletes, anillos, collares y pendientes, con cuales joyas engalanaron también las momias, debiéndose á esta circunstancia el hallazgo de piezas de gran interés para el arte y la historia, que de otra suerte hubieran desaparecido. Hay que agregar que en su respetuoso culto á los muertos, idearon para ellos joyas especiales, labrando también mascarillas de oro que sólo cubrían las momias el día de los funerales. En el arte egipcio, como en todo arte primitivo, muéstrase hondamente la influencia religiosa, y como consecuencia de ella la creencia de la inmortalidad, que determinaba la necesidad de engalanar los cadáveres con sus más preciados joyeles para que pudieran presentarse dignamente en las praderas osirianas. De ahí las riquezas é inapreciables tesoros acumulados en las tumbas y las continuas profanaciones de que han sido objeto durante muchos siglos. En el Museo de Bulaq excita extraordinario interés la sección formada por las joyas allí reunidas, entre las que figuran un hermosísimo collar, compuesto de 3.564 piezas, que ostentaba la momia de la reina Aah-Hotep, esposa de Kamos, rey de la XVII dinastía, descubierta en Dra-habu-'l-neggah en 1860 (fig. 126). Merece también especial mención un esquife de oro (fig. 127) colocado en un carrito de madera con las ruedas de bronce: la tripulación se compone del capitán, el piloto y doce remeros, siendo de oro las dos primeras figuras y las demás de plata. Toda la fantasía y el arte de aquel pueblo emprendedor y enérgico hállanse retratados en sus producciones, siendo las de la joyería y platería aquellas en que más se manifiesta su buen gusto y originalidad.

No menos esplendorosas son las manifestaciones del arte persa y asirio, en donde la joyería gozó de singular favor. Los relieves que decoran algunos de los monumentos que nos legaron, contienen representaciones de altos personajes palatinos, engalanados hasta el exceso con preciosos adornos. Entre las ruinas de la opulenta Nínive hanse encontrado preciosas copas y otros objetos labrados que confirman la decidida predilección que por los metales nobles tuvieron asirios y persas, cuya pasión por las joyas fué tan general y común que puede afirmarse no había ciudadano distinguido que dejase de presentarse engalanado con collares, brazaletes y sortijas de oro y su túnica bordada y sembrada de pedrería. Igual fausto y ostentación empleaban en sus viviendas, en las que abundaban los muebles ricamente incrustados de plata y oro, como asimismo había profusión de copas y grandes vasos de dichos metales.

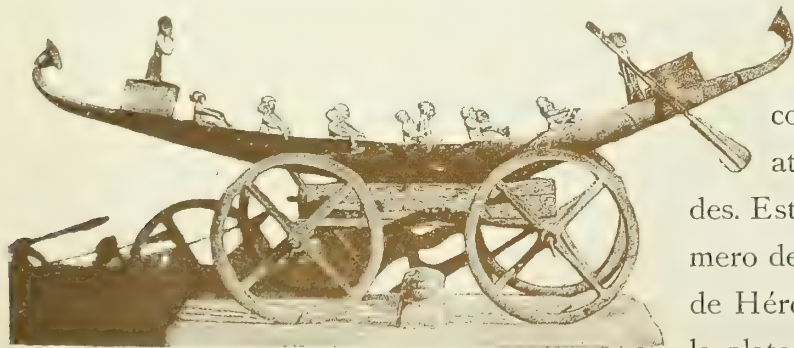


Fig. 127. – Barco de oro y plata de la reina Aah-Hotep (Museo de Bulaq)

Remotísimo es el origen de la orfebrería griega. En los mitos de aquel pueblo hállanse confundidos los primeros artífices, á los que se atribuyen iguales caracteres que á sus divinidades. Esta circunstancia y las descripciones que hizo Homero del escudo de Aquiles y Hesiodo de la armadura de Hércules, son motivo para deducir lógicamente que la platería y la joyería lograron ya singular desarrollo en el período heroico griego. Probablemente debieron

el conocimiento de estas industrias á los fenicios, demostrándolo así el carácter de las leyendas, y de modo indudable el estilo distintivo de las piezas más antiguas que se conocen, cuyo origen se remonta al siglo VIII, que tienen muy marcada la influencia del gusto oriental. Las más importantes fueron descubiertas en Rodas y consisten en collares formados por placas de oro pálido, en las que se hallan estampadas algunas figuras y representaciones de animales. Los Museos del Ermitaño de San Petersburgo, el Gregoriano de Roma y el del Louvre de París guardan preciosas colecciones procedentes de diversas necrópolis. Todas las joyas despiertan interés y admiración por la prolijidad y perfección con que han sido labradas, ofreciendo algunas de ellas verdaderos problemas que resolver desde el punto de vista técnico de los procedimientos empleados, tal como acontece con la labor *granulada*, consistente en una sucesión de perlitas de oro, casi imperceptibles, sobre una superficie cualquiera. Las flores, frutos, follajes y rostros humanos son los motivos combinados por los artífices helenos en la construcción de piezas de joyería, desprovistos casi siempre del adorno que podría prestar la aplicación de piedras preciosas, limitándose á obtener del oro, labrado con singular delicadeza y originalidad, maravillosos resultados (fig. 128). Los pendientes con jarritos ó aves magistralmente cincelados, las primorosas fíbulas, las sortijas de caprichosa invención, así como las diademas y coronas sembradas de florecillas ó formadas con hojas de apio ó laurel por tenue lámina de oro recortada y los brazaletes enriquecidos con dibujos de filigrana sorprenden al más hábil artífice de nuestro siglo, ya que no halla plausible explicación para justificar tan rara habilidad, indiscutible maestría y excelente gusto. Sobresalieron también los joyeros helenos en los relevados, de los que se han hallado en las tumbas hermosas muestras ejecutadas en placas de oro y plata, utilizadas probablemente para adornar los vestidos. Igual mérito tienen los relieves que decoran algunas otras obras, entre las que hemos de citar el jarrón que se conserva en el Museo de San Petersburgo (fig. 129), adornado con curiosas figuras de escitas, y el de Munich, en el que se representa á los troyanos cautivos. Entre los artífices que más se distinguieron, especialmente en el período macedónico, la historia nos ha conservado los nombres de Rœcus, Telecles y Teodoro, á quienes se atribuyen las más notables producciones.

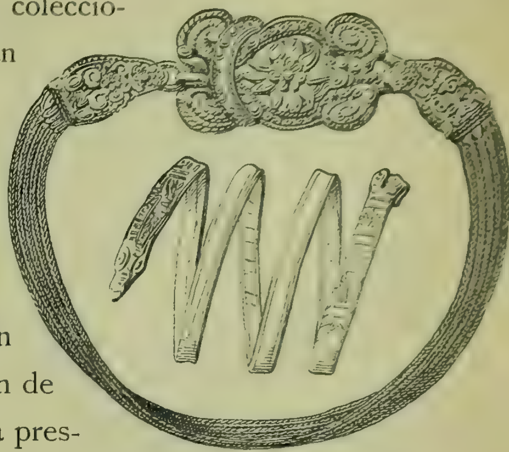


Fig. 128. – Brazaletes griegos

Entre las obras de platería más celebradas deben citarse las grandes estatuas de marfil y oro llamadas *criselefantinas*, representando á divinidades del Olimpo heleno. El Apolo de Amiclea, la Minerva del Partenón, el Júpiter de Olimpia y otras más de colosales dimensiones muestran el aliento de aquellos artistas y artífices á quienes no arredraban las muchas dificultades que habían de originarse para labrar obras de tan extraordinario tamaño (1).

Superior á la griega es la orfebrería etrusca, puesto que todas las piezas revelan mayor perfección y singular conocimiento de la técnica. No cabe mayor delicadeza en los adornos afiligranados, en los relieves y en el famoso granulado, siendo todas las piezas testimonio del progreso alcanzado en aquel pueblo por un arte cuyas formas hállanse en perfecta armonía con la belleza de la ejecución. Las joyas etruscas que han llegado hasta nosotros son otras tantas muestras de la pericia de aquellos artífices que las concibieron y labraron hace veinticuatro siglos, siendo hoy estimadas como magistrales obras, tal es la riqueza de sus labores, la elegancia de sus



Fig. 129.-Jarrón de plata sobredorada encontrado en Kertsch (Panticapea)

(1) La estatua de Apolo medía 45 pies de altura; la de Júpiter 42, y 20 la de Minerva.

líneas y la inagotable fantasía que nos revelan patentemente sus tan variadísimas cuanto caprichosas formas artísticas (fig. 130).

Los romanos, apasionadísimos por las joyas y las piezas de platería, nos legaron hermosos ejemplares que honran á sus artífices. Cuenta Plutarco que en la capital del imperio había palacios cuyos muebles eran de plata y oro, y Plinio por su parte consigna curiosos pormenores acerca de la fastuosa ostentación de los patricios, cuyas mesas cubríanse con valiosos vasos y platos labrados en metales preciosos. La famosa *Casa-Dorada* de Nerón tenía sus muros revestidos de planchas de oro, y Calígula ofrecía banquetes de mil cubiertos, cuya vajilla era de oro y plata cincelada. La exageración invadió todas las clases, especialmente la aristocrática, si bien hay que alegar en descargo de su extravagancia que posponían el valor material de la pieza al mérito y perfección de la obra. A tan extraordinaria afición debieron contribuir los tesoros y riquezas que los generales, cónsules y emperadores acumularon en Roma, resultado de sus triunfos militares, de sus expoliaciones y del continuo saqueo que ejercían en los pueblos por ellos dominados. Allí, en la ciudad de los césares, juntáronse las riquezas más preciadas de Cartago, Iliria, Grecia, Galia, Iberia, Egipto, Siria, Palestina, Armenia, Persia y de cuantas regiones y pueblos se enseñorearon las águilas romanas. De ahí que las obras de platería descubiertas ofrezcan tan diversos caracteres, como acontece con las piezas que constituyen el llamado tesoro de Hildesheim, conservadas en el Museo de Berlín; el escudo de Escipión, existente en el Gabinete de Antigüedades de la Biblioteca Nacional de París; el plato de Otáñez, así titulado por haberse descubierto en la localidad del mismo nombre en la provincia de Santander; los *œnochoes*, con figuras en relieve, y las coronas, diademas, fíbulas y otras mil piezas de oro que llevan consigo el sello de distintas procedencias (1). Inmenso botín sacaron los romanos de nuestro suelo. Estrabón atestigua haber visto llegar á los puertos de Puteolos y de Ostia grandes naves cargadas con oro y plata de Iberia, considerada como fuente inagotable de riquezas, tanto como lo fué después América para los españoles. El fruto de las escandalosas exacciones que los generales y pretores llevaron á cabo en España enriqueció á numerosísimas familias de patricios y senadores. Lucio Léntulo sacó 2.450 libras de plata; Cneyo Léntulo, 1.515 de oro y 20.000 de plata; L. Sertinio, 50.000, siendo no menos importantes las depredaciones llevadas á cabo por Galba, Craso y Lúculo. Cierto es que la riqueza de nuestro país debía ser inmensa, ya que los cartagineses hallaron á los naturales sirviéndose de toneles, vasijas, cántaros y otros objetos de plata destinados al uso doméstico; pero no lo es menos que es incalculable la cuantía de las expoliaciones que realizaron los colonos y conquistadores. Según afirma Plinio, las damas romanas y aun los tribunos engalanábanse con manillas y brazaletes celtibéricos, demostrando este hecho la extensión del saqueo de los dominadores y el mérito y valor de esta clase de piezas de joyería ejecutadas por los artífices de Iberia, á quienes hemos de suponer muy diestros en su arte si tenemos en cuenta el considerable número de piezas que debieron labrar para atender á las necesidades propias y á las del pueblo-rey (2). Por eso dice muy atinadamente D. Pedro de Madrazo en su obra *Sevilla y Cádiz. Sus monumentos y artes* «que la mayor parte del oro y plata que en sus lujosas superfluidades consumía la orgullosa Roma, salía de las entrañas de nuestro suelo.»



Fig. 130. – Joyas etruscas

(1) Marcial, de quien se envanece Calatayud, quéjase en sus sátiras de la frecuencia con que se veía obligado á oir en los banquetes á que concurría las *obscuras genealogías* de los vasos de oro y plata de que se servían los convidados, cuyo origen se hacía remontar á los personajes de los tiempos heroicos de Grecia.

(2) Nuestro Museo Arqueológico Nacional posee, entre otros ejemplares curiosos del período á que nos referimos, un precioso torques de oro macizo de 3.000 pesetas de valor intrínseco.



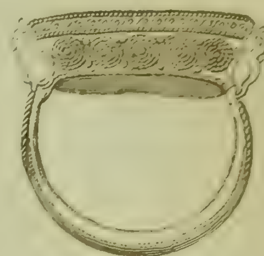
DISCO DE TEODOSIO EL GRANDE,
labrado en Constantinopla en el año 393 y descubierto en Almendralejo en 1848
(Consérvase en la Real Academia de la Historia)



ORFEBRERÍA ROMANA.—Patera de oro macizo, con figuras en gran relieve, de la época de los emperadores

Los artífices romanos, entre los que se destaca Drusillanus, fueron también habilísimos, debido tal vez á la facilidad de poder estudiar los productos de todos los pueblos, singularmente las obras de los etruscos, que tantos recuerdos dejaron en el Lacio. Las piezas que construyeron pueden contemplarse hoy como hermoso ornamento de los museos, en donde atestiguan la incomparable perfección de la platería y la joyería romana (fig. 131).

Los galos, por su parte, acomodáronse á los usos y costumbres de los vencedores, á quienes imitaron también en la fastuosidad. Las joyas, lo mismo que sus vestidos y viviendas, ajustáronse al gusto romano, si bien las fíbulas, brazaletes, collares y pendientes revelan la rudeza de aquel pueblo, inferior en cultura al conquistador é incapaz de apreciar la corrección y la belleza de un arte importado, cuyo sentimiento desconocía por nutrirse en distintos conceptos.


Fig. 131.-Anillo romano de oro

Con la conversión de Constantino y la traslación de su corte á Bizancio produjose una nueva fase en la joyería y platería, que dió lugar á la creación de un nuevo estilo que se refleja en las obras ejecutadas con los metales preciosos. Valiosísimas fueron las piezas que se utilizaron para las cristianas iglesias y para el palacio de los emperadores. El templo de Santa Sofía estaba profusamente decorado con obras de plata y oro, siendo de estos metales el altar y el trono del patriarca: de oro y pedrería era el trono que ocupaba Justino, y de oro adornado con perlas y piedras preciosas é historiados relieves con extraordinario arte los vasos y demás piezas que constituían la vajilla de que se servía Justiniano, quien al igual de su antecesor Constantino se hizo construir un ataúd de oro. A aquel período corresponde una pieza importantísima, galana muestra de la orfebrería bizantina. Nos referimos al llamado *Disco de Teodosio* (véase la lámina tirada aparte), el magnífico *clypeo* descubierto en Almendralejo el 25 de agosto de 1848. Es de plata, completamente circular, mide $0^{m},85$ de diámetro y pesa 533 onzas. Hállase en él, representado en el centro, la figura del emperador Teodosio, sentado en su trono, y otros dos emperadores á cada lado, así como cuatro soldados fuera de los intercolumnios que cobijan á los tres soberanos. Según reza la inscripción que ostenta, fué labrado para conmemorar el día de los quincenales de Teodosio el Grande (19 de enero de 393) y remitido desde Bizancio al pretor Lucio Nonio Vero, que residía en Mérida, cabeza del gobierno de la Lusitania. Este notabilísimo ejemplar, que se conserva en la Real Academia de la Historia, encontróse doblado por la mitad, á cuya circunstancia se debe la línea que lo divide, producida al tratar torpemente de volverlo á su forma primitiva, y el haberse preservado de la oxidación su cara más interesante, que es la que se hallaba oculta y la que ofrece gran interés por la leyenda y las representaciones que mencionamos.

Reducido es el número de las obras de orfebrería bizantina que se conservan, distinguiéndose por la aplicación de piedras finas, perlas y esmaltes de vivísimos colores, que contribuyen á aumentar la riqueza y el brillante efecto que su vista produce. Todas ellas demuestran la fastuosidad de aquel imperio y suministran elementos para formar exacto concepto del esplendor desplegado por el pueblo bizantino y permiten apreciar el carácter y el gusto que informaba sus producciones. En el Museo del Ermitaño de San Petersburgo guárdase una notable colección de joyas bizantinas, la más numerosa y completa de cuantas se conocen.

Los bárbaros, al extenderse por todas las comarcas de Europa, detuvieron el progreso de la orfebrería, determinando un intenso retroceso. Vanos fueron los esfuerzos de algunos de sus caudillos para evitar la destrucción de las obras de arte, pues aferrados á cuanto constituía su modo de ser, fundían todas las piezas de oro y plata que les producía el incesante saqueo de los pueblos y ciudades invadidas, para labrar otras ajustadas á la rudeza de su estilo. Todo cuanto podía recordar el gusto romano ó su asociación al galo ó al ibérico desaparecía para dejar ancho campo á los elementos que informaban su existencia. Los círculos, las líneas rectas ó cortadas y meandros son los motivos que utilizaron, ya aislados ó ingeniosa-

mente combinados, reveladores, á pesar del relativo mérito de algunas piezas, de su rudeza y de la pueril vaguedad que distingue las primeras edades de todos los pueblos. Esto no obstante, no pudieron sustraerse á la postre de la influencia que en ellos hubo de ejercer una civilización superior cual la representada por la sociedad romana. Paulatinamente abandonaron sus rudas y sencillas costumbres, para adoptar las de los vencidos, sintiéndose arrastrados asimismo por el afán del lujo y la ostentación. Por esto presentan grandes semejanzas de procedimiento y analogías de estilo las piezas de orfebrería ejecutadas en el período de fijación, si bien continuaron á sus tradiciones en lo que respecta al empleo de cabujones ó incrustados en el metal. La aplicación de piedras de vivos tonos ó vidrios colorados es la nota característica de la joyería de los bárbaros, sea cual fuere la región en que se hayan descubierto sus producciones. Los Museos de San Petersburgo, Berlín, París, Ravena y Londres contienen ejemplares interesantes, cuya igualdad de forma y estilo confirman las consideraciones expuestas y no dejan lugar á duda acerca de la identidad de su origen.

Continuadores de los bizantinos, por su ostentación y carácter, puede considerarse á los visigodos. No cabe duda que las mejores piezas de aquella orfebrería tan admirada por los francos merovingios, fué inspirada en las ejemplares obras de Bizancio. Sus obras de este género, cuajadas de piedras de brillantes tonos, recuerdan la fastuosidad oriental (fig. 132). Como sus vecinos de allende los Pirineos, mostraron singular predilección por las joyas y la platería. Las que Ataúlfo ofreció á Gala Placidia en sus desposorios y los inmensos tesoros que en Toledo guardaba Amalarico prueban la magnificencia y el esplendor de aquellas monarquías. Las mujeres usaban espejos y palanganas de plata, bebían en copas de oro incrustadas de diamantes y otras piedras preciosas y solían engalanarse con anillos, collares, pendientes y valiosos cinturones.

Fama merecida gozaron aquellos excelentes artífices, pues aparte de algunas obras que pueden admirarse en los museos, celebran los historiadores de aquella época piezas tan notables como la hermosa cruz que Childeberto sacó de Toledo para colocarla en la iglesia de San Germán de los Prados de París, y la soberbia espada con el puño de oro y pedrería que Gaddon ofreció á aquel monarca. A estas ejemplares obras hemos de agregar las famosas coronas votivas descubiertas en Guarrazar el 25 de agosto de 1858. En ellas brilla toda la belleza del arte bizantino, avalorado con los elementos ornamentales visigodos que prestan á las joyas un carácter oriental. En el hoyo, tal vez *tumulus* ó enterramiento primitivo en donde en tarde tormentosa hundió su pie el afortunado labrador que halló el tesoro, descubriéronse varias coronas de oro y pedrería ofrecidas por Recesvinto, Suintila y otros monarcas, lámparas, cruces procesionales, anillos, dijes y otras joyas. La codicia y la ignorancia fueron causa de que se destruyeran algunas piezas, pudiendo salvarse las que figuran en la Armería Real de Madrid, Museo Arqueológico Nacional y en el de Cluny de París. Las coronas están formadas de ancho aro de oro, sostenido por cuatro cadenas del mismo metal, con zafiros y perlas engastadas, pendiendo del centro una cruz y del aro varios colgantes.

Gran favor mereció la orfebrería en la vecina nación bajo la dinastía merovingia y carlovingia. Labrábanse los metales con singular destreza, prodigándose las aplicaciones del oro y la plata de modo extraordinario. A Maberisius, que floreció en el siglo IV, San Eloy ó Eligio en el V y Torsomodus en el VI, débense las obras más notables. Al santo orífice atribúyense las dos sillas de oro macizo con aplicaciones de piedras que labró por encargo de Clotario y el trono del mismo metal para Dagoberto, así como un considerable número de candeleros, cruces, patenas, cálices, etc. Todas estas obras, no exentas de elegancia en sus líneas, distínguense por cierta simplicidad, que pudiéramos titular primitiva, y por su decoración especial, consistente en aplicaciones de zafiros en cabujón y arabescos afiligranados. Destácase de modo admirable la figura de San Eloy entre la de los maestros orfebreros de su tiempo, tal es el número y el mérito de las obras que produjo, con cuya posesión se envanece su patria, pero aun así resultan infe-

riores á las ejecutadas en España. El celebrado sillón de Dagoberto no es comparable con las hermosas coronas de Suintila y Recesvinto, en las que brilla esplendorosamente la nobleza del arte bizantino. Mayor importancia revisten las obras del período carlovingio, en las que solían engastarse esmaltes bizantinos solos ó combinados con piedras preciosas. Como tipo distintivo de esta clase de ornamentación citaremos el relicario del siglo VIII donado á la catedral de Sión por el obispo Altens. A Carlomagno debe la orfebrería capitalísimo impulso, pues aparte de las muchísimas piezas importantes que por su encargo se construyeron y con las que enriqueció los templos, dictó varias disposiciones estableciendo talleres de platería en las principales ciudades de su imperio, fomentando este arte con igual interés que los demás humanos conocimientos. En el tesoro imperial de Viena guárdase la magnífica corona de aquel monarca, digna de su grandeza, enriquecida con esmeraldas, zafiros, ágatas y perlas, y en el Museo del Louvre el pomo y la guarda de su espada.

Una nueva fase experimentó la joyería de este período. El sistema de la aplicación de cabujones fué sustituído por el engaste de antiguos camafeos, esmaltes y placas de marfil con delicados relieves. El vaso llamado de los Tolomeos, existente en el Museo de Antigüedades de París, cuya copa antigua se completa con un montaje del gusto carlovingio, determina la transformación.

Los centros de producción constituíanlos París y Limoges, en cuya última localidad se cultivaba principalmente el esmalte, formando los artífices cuatro grupos, sin perjuicio de los talleres establecidos en los conventos, en los cuales ejercían su actividad maestros tan hábiles como el monje Teófilo, ya citado, autor de la obra que hemos también mencionado *Diversarum artium schedula*, verdadera enciclopedia técnica y descriptiva de las artes en la oncena centuria. Entre las obras de platería de aquella época citaremos el hermoso cáliz llamado de San Remigio, existente en la catedral de Reims, adornado con primorosas labores de filigrana, piedras finas y esmaltes, y un notable *ciborium* labrado por el maestro Alpins de Limoges, que posee el Museo del Louvre. Las piezas de orfebrería producíanse en tan considerable cantidad en forma de arquetas, vasos, cajas, relicarios, candeleros y custodias, que formaban en cada iglesia un importante tesoro, llegando á tal extremo la prodigalidad, que San Bernardo creyó necesario hacer observar que mientras se cubrían de oro las paredes de los templos carecían los pobres de ropas con que vestir su desnudez. Francia abasteció durante un largo período de tiempo á los demás países, satisfaciendo los deseos de los monarcas, prelados y magnates. Obra de artífices franceses son algunas piezas importantes existentes en diversos Estados, de mérito tan reconocido como el precioso cáliz, decorado con arquerías, festones y entrelazos de filigrana de plata, que se conserva en el convento de Santo Domingo de Silos.

Hay que observar la mudanza que experimentó la platería en lo que se refiere á los medios ó elementos empleados en la decoración. El artista trató de imprimir á la obra por él ejecutada el sello de su personalidad, atendiendo más á la expresión de la belleza que al valor material. La fauna y la flora aportáronle inagotables elementos que procuró combinar con ingeniosos arabescos y humanas representaciones. A la simetría de las líneas geométricas utilizadas en los anteriores períodos sucedieron formas arquitectónicas destinadas á sustentar ó contener imágenes de santos ó apóstoles, animadas por las brillantes coloraciones de los esmaltes. Gracias á los recursos empleados pudieron aquellos geniales artífices ejecutar verdaderos cuadros, interpretando el santo heroísmo de los mártires cristianos. Cierto es que la incorrección en el dibujo y la falta de proporciones son las notas características de esta clase de composiciones; mas á pesar de tales defectos, justo es in-


Fig. 132. – Brazos de una cruz adornada de piedras preciosas, procedente de los visigodos de Toledo

clinarse ante los creadores de un arte que, faltos de antecedentes é impulsados por el sentimiento, supieron dar forma y expresión á la idea que informaba todas las manifestaciones de aquella sociedad. Las flores y la hojarasca simplificadas y transformadas para servir de elementos decorativos, asociadas á los animales bárbara y fantásticamente representados, revelan idénticas imperfecciones, pero son en conjunto la expresión de un simbolismo que merece respeto y significan en el proceso histórico de la orfebrería un laborioso y fructífero período de preparación.

Cuanto á Italia pocas obras pudo salvar del saqueo de los bárbaros. Escasas son las manifestaciones de la primitiva orfebrería cristiana, pues desaparecieron en su mayor parte arrebatadas por los invasores. De las valiosísimas piezas que las iglesias romanas recibieron de los papas, á quienes los príncipes cristianos ofrecían ricos presentes, sólo algunos vasos y un cofrecillo de plata cincelada consérvanse en el Museo del Vaticano. Es cuanto resta de los espléndidos donativos del papa Celestino y de sus sucesores San Sixto, Hilario y Simmaco, de los cuales contiene curiosas noticias el *Liber pontificalis*. Beneficiosa fué en extremo para la platería la influencia que ejercieron los artífices bizantinos que se establecieron en Italia en el siglo x, huyendo de la persecución de los iconoclastas, atribuyéndoseles entre otras obras importantes, los magníficos retablos ejecutados en oro ó plata para algunas catedrales y los conocidos con la denominación de *Palla d'oro* para la basílica de San Marcos de Venecia, y el *Pallioto*, notabilísimo frontal existente en la de San Ambrosio de Milán, obra de Volvinius, consistente en una vasta composición decorativa, formada por varios medallones que contienen figuras relevadas en oro y plata, con aplicaciones de esmalte, perlas y pedrería. Una y otra obra tienen marcadísimo el estilo y gusto bizantino, y aunque su labor resulta un tanto tosca, propia de la época, revelan en conjunto la severa y grandiosa concepción de aquellos artífices, produciendo un efecto tan brillante como armonioso. Los centros de producción más importantes en Italia durante los siglos XI y XII fueron la abadía de Monte Casino, en la que el abad Didier estableció grandes talleres; Milán, en donde se ejecutaron hermosos esmaltes, y Venecia, cuyos trabajos de filigrana gozaban de merecida reputación.

Especial carácter imprimieron los árabes á las obras de orfebrería, de las que fueron muy apasionados. Los cronistas cristianos refieren el cuantioso valor de las alhajas con que se engalanaban los muslimes y las que á su vez ostentaban las esclavas de los magnates. Incalculable es el número de piezas de joyería y platería, como vasos de oro y plata, brazaletes, ajorcas, collares y armas adornadas con piedras preciosas de que se apoderaron los caudillos cristianos en las célebres batallas, que como la de las Navas y del Salado, pudieron humillar y vencer la enseña del Profeta. Exageradas parecen las noticias consignadas por los escritores de la época, tal es la profusión, mérito y riqueza de las producciones que mencionan; mas hemos de inclinarnos á aceptarlas como verídicas, pues aparte de la natural afición al lujo de los invasores, de la proverbial riqueza de nuestro suelo y de los tesoros acumulados en todas las regiones peninsulares de que se apoderaron, es conocido el progreso y el grado de adelanto y perfección á que llegaron los árabes españoles. Escasísimos son por desgracia los ejemplares que han llegado hasta nosotros, si bien todos ellos de gran interés para el estudio de las artes. El más antiguo que de entre ellos se conserva es la magnífica arqueta de madera revestida de planchas de plata relevada y en parte dorada, con esmalte negro formando la hojarasca característica arábiga. Guárdase esta joya en la catedral de Gerona, y según rezan las inscripciones que contiene es obra de Bedr y Tarif, quienes la labraron por encargo de Alhakem con destino al príncipe Hixem. Otras dos arquetas del mismo estilo y materia guárdanse en el Museo Arqueológico Nacional, procedentes de San Isidoro de León, mereciendo citarse también como gallarda muestra de la orfebrería granadina las suntuosas espadas de Boabdil que posee el marqués de Villaseca, ricamente embellecidas con esmaltes azul, blanco y rojo, hábilmente combinados con la labrada guarnición de plata dorada.

Los plateros árabes demostraron igual maestría en las obras de fundición que en las de forja, cince-

lado y relevado, distinguiéndose especialmente en las labores de menuda filigrana, que no admitían rival, á tanto llegó su buen gusto y variedad. Ejecutaban este trabajo por medio de hilos de oro ó plata retorciéndolos de manera que se asemejaba á una cuerda delicadamente grabada. La citada espada de Boabdil contiene adornos de primorosa filigrana, así en la guarnición como en las abrazaderas y cantonera de la vaina. Córdoba fué uno de los centros productores, debiéndose tal vez á esta circustancia que se hayan perpetuado cierta clase de procedimientos y que gocen todavía de merecida fama las obras de filigrana ejecutadas por los plateros cordobeses.

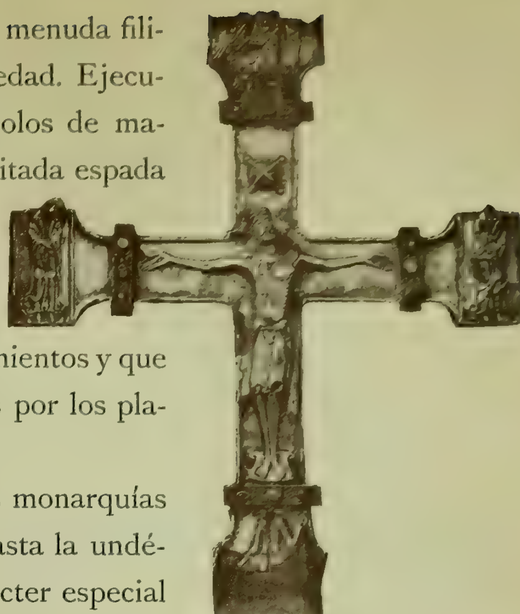


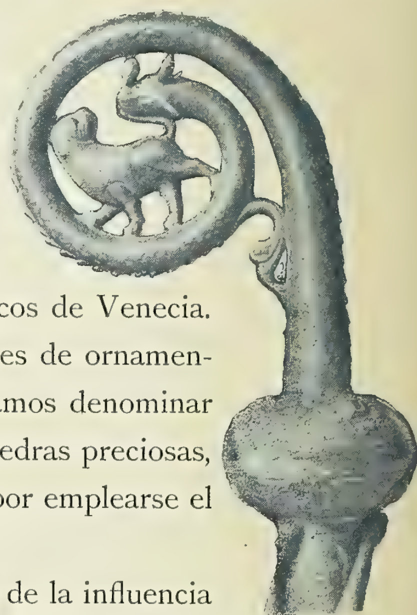
Fig. 133. – Cruz procesional de plata, obra del siglo XI (existente en la catedral de Oviedo)

Al terminar la invasión de los árabes renacieron en las nuevas monarquías peninsulares las olvidadas industrias, ajustándose la orfebrería, hasta la undécima centuria, á las tradiciones y al estilo visigodo. De ahí el carácter especial que presentan las piezas correspondientes á aquel período, que como la *Cruz de los Angeles*, indica la influencia y el gusto bizantino. Esta interesantísima joya fué ofrecida por Alfonso el Casto en 808, hallándose cubierta de gruesa pedrería, entre la que sobresale en el centro un preciosísimo rubí, al cual corresponde en el reverso un gran camafeo, haciéndola más notable la delicada filigrana sobrepuesta á su plancha de oro. Sírvenle de pie dos ángeles arrodillados, encerrándose el todo en un costoso relicario. Supera á la anterior en tamaño y en riqueza la llamada de la *Victoria* ó de *D. Pelayo*, que la tradición atribuye al primer caudillo de la reconquista. El oro y la pedrería que la reviste, así como la prolija escultura que la embellece, débense á la liberalidad de Alfonso III, que la hizo labrar en el castillo de Gauzón en 908. Otra pieza importantísima, aunque de distinto género y estilo, guárdase en la Cámara Santa de Oviedo, cual es el *Arca de las reliquias*, cubierta de chapas de plata, sobredorada á trechos, embellecida con curiosos relieves representando á los apóstoles y escenas de la vida de Jesús, con extensa leyenda en sus orlas. En la catedral de Santiago guárdase también una cruz, análoga á las anteriores, ejecutada en plancha de oro, con pedrería y filigranas, y en el Museo Arqueológico Nacional una arqueta de igual estilo que las obras acabadas de mencionar y revestida de ágata con montura de plata.

Dato curioso para la historia de la orfebrería y la esmaltación en nuestra patria ofrécelo el cofrecillo de gusto bizantino que se conserva en la parroquial iglesia de la Asunción de Abarzuza, decorado con á modo de rectángulos que contienen figuras de santos en relieve, de grandes cabezas y amplias vestiduras, ejecutadas en chapa de plata, con ruda simplicidad, limitadas por filetes floreados realzados con chatones de imperfecta forma. Este ejemplar ha de estimarse como el resultado de un arte occidental sujeto todavía á la influencia bizantina, por más que corresponda al siglo onceno. No menor interés reviste la cruz procesional que se conserva en la catedral de Oviedo, en la que también se observan las tradiciones del arte bizantino (fig. 133).

Como digno remate de este período, justo es recordar el magnífico frontal del altar mayor de la catedral de Gerona, obra ejemplarísima del arte patrio, ofrenda de la condesa Gisla, esposa de Ramón Berenguer, el Curvo, y de su madre Ermesinda. Una delgada lámina de oro cubría por completo la mesa de alabastro, dividiéndose el frontal en treinta y dos cuadros que representaban en relieve varios pasajes de la vida de Jesús, destacándose en el centro, limitada por un óvalo, la imagen de la Virgen, debajo de la cual estaban engarzadas dos piedras grabadas con el nombre de las condesas donantes. En los cuatro ángulos figuraban en esmalte las alegóricas representaciones de los Evangelistas, y al igual de todas las obras similares de aquella época, hallábase enriquecido con gran número de piedras engastadas. «Desgraciadamente para el culto, para el arte y para la historia – dice el distinguido arquitecto D. Joaquín

Bassegoda en su interesante monografía *La catedral de Gerona*, — este riquísimo altar, cuyo precio es infinitamente superior á su valor intrínseco, tuvo que ser destruído y servir el oro que lo formaba para pagar la crecida contribución que el ejército francés impuso, en la última guerra de la Independencia, al cabildo de la catedral, sin que ni siquiera quedase dibujo alguno que perpetúe su disposición y forma.» Posteriormente y gracias á la munificencia de Guillermo Gaufredo, tesorero del citado cabildo, y de Arnaldo Soler, arcediano de Besalú, labróse el suntuoso dosel ó baldaquino de plata, que se apoya en cuatro delgadas columnas de hierro, afectando la forma de un gran lienzo sujeto por sus puntas y henchido por debajo. Creyérase, al contemplar tan admirable obra, que pudo ser peregrino producto del arte oriental. Así las columnas como los arcos y bóveda están cubiertos de una delgada capa de plata bellamente grabada. Complètaba tan hermoso conjunto un notable altar asimismo de plata, gallarda muestra de la orfebrería catalana del siglo XIV. El maestro Bartoméu, Ramón Andréu y Pedro Berneç fueron los tres orífices que dejaron grata memoria de su pericia en el arte con las tres obras referidas, muy estimadas por los inteligentes y comparables por su mérito y riqueza con sus similares de Santo Tomás de Cantorbery y de San Marcos de Venecia.


Fig. 134.-Báculo episcopal de esmalte, en la iglesia de San Pedro de Rúa, Estella

Dos caracteres producidos por igual número de procedimientos y de clases de ornamentación ofrece la orfebrería al finalizar la duodécima centuria: el que pudiéramos denominar latino, cuya nota característica son las labores de filigrana y la aplicación de piedras preciosas, trasunto ó recuerdo del gusto y de la dominación visigoda, y el bizantino, por emplearse el esmalte como elemento principal de embellecimiento.

El siglo XIII señala también para la platería una nueva fase. A semejanza de la influencia ejercida por el gusto ojival en las demás artes, la platería recibió de la arquitectura elementos y formas para la producción de sus obras, sirviendo las cresterías, pináculos y florones de motivos ornamentales. Tuvo un carácter casi religioso, pues apenas se construían otras piezas que las destinadas al culto, como arquetas, relicarios, candelabros, vasos sagrados, incensarios y coronas de luz, á cuales obras aplicábanse, algunas veces con buen acierto, esmaltes y piedras preciosas, tan notables por su buen gusto como por la delicadeza de su ejecución. En este siglo empezaron los orífices á recurrir á la escultura, utilizando las humanas representaciones para el complemento de sus obras. Las arcadas y figuras anteriormente indicadas, que decoran algunas arquetas y relicarios, dan un nuevo aspecto á la plástica, distinguiéndose paulatinamente sus maestros por sus aptitudes y condiciones artísticas. Los perfiles trazados en los esmaltes y los contornos de los relieves trocáronse ya en forma y modelado, invadiendo los orífices el vasto campo reservado al arte.

Como obra notable de este siglo y joya de gran precio citaremos el interesante tríptico conocido con el nombre de *Tablas Alfonsinas*, construído por encargo del rey D. Alfonso el Sabio para custodiar reliquias de santos. Hállanse las *Tablas* recubiertas de planchas de plata y divididas en quince compartimientos minuciosamente ornamentados, entre los cuales existen gran número de cajitas tapadas con cristal de roca, destinadas á guardar reliquias, con sus correspondientes inscripciones en oro esmaltado. Supónese que esta hermosa pieza fué labrada por maese Jorge, á quien cita en sus *Cantigas* el Rey Sabio. Labradas por el mismo orífice fueron algunas de las joyas que ostentaban los cadáveres incorruptos del santo rey D. Fernando y de D.ª Beatriz, en el suntuoso enterramiento que mandó construir su hijo en la catedral de Sevilla. Valiosísimas eran la sortija y corona que llevaba puestas la imagen de la Virgen que figuraba en la capilla en donde descansaban los restos de los monarcas, hallándose cubiertos de plata con labores representando castillos, leones, águilas y cruces los tabernáculos que cobijaban las estatuas ó representaciones de los reyes, siendo tal la profusión de las piedras preciosas que se hallaban engastadas en las coronas, espada, cetro y vestidos, así como en los doseletes, que cuando se «abría aquel tabernáculo

de noche, las *piedras relumbraban como candelas* (1).» Bastará recordar para formarse exacto juicio de la riqueza acumulada en la mencionada capilla, que la marquesina de la Virgen hallábase adornada con esmeraldas *tamañas como castañas,* ascendiendo á más de dos mil las piedras finas que contenía. La espada de San Fernando tenía el arriaz formado por un rubí como un huevo y formaba la cruz una esmeralda.

Interesantes en extremo son los relicarios correspondientes á esta centuria, que se conservan en nuestra patria, pues además de ser una de las piezas de orfebrería en que mayores primores y bellezas ejecutaron los artífices, tienen la circunstancia de afectar las formas del naciente arte, enriquecidas con sus elegantes y bellos elementos arquitectónicos y esculturales. Nos limitaremos, á pesar del considerable número de estas piezas que aún pudiéramos citar, á hacer mención de la existente en la catedral de Pamplona, regalada por el rey Luis de Francia al de Navarra Teobaldo II, que contenía una espina de la corona de Cristo. Dicho relicario es de oro y afecta la forma de una urna sepulcral, colocada bajo un templete del más puro estilo ojival primario, coronada por pináculos y una esbelta torrecilla central con un ángel por remate. Completan tan hermosa obra las figuras de los personajes que asistieron al entierro de Jesús. No menos importancia ofrece el báculo episcopal de esmalte que se conserva en la iglesia de San Pedro de Rúa en Estella, de tan bella como curiosa forma, en el que el valor artístico compite con la riqueza de la materia (fig. 134). Termina en una enroscada serpiente que sujeta á un leoncillo, resultando una pieza digna de estudio, pues aparte de su elegancia y de la original combinación de motivos, los esmaltes que la embellecen revelan la influencia de la escuela de Limoges.


Fig. 135. – Cruz procesional de plata dorada, perteneciente al siglo XV

Poco difieren las obras de platería del siglo XIV de las ejecutadas en el anterior, distinguiéndose únicamente por la acentuación de las formas y la mayor adaptación de los elementos suministrados por el estilo dominante, que revelan la seguridad y mayor cultura de los artífices. Las cardinas, hojas zarpadas, festones trebolados, etc., son los motivos especialmente utilizados en la ornamentación. Las líneas tienden á modificarse, cual se puede notar en los incensarios, que pierden la forma globular para adoptar la piramidal, siendo todas las piezas muestra de un plausible empeño, perseguido por artífices y artistas, cual es la depuración del gusto. Las agrupaciones de los plateros revistieron singular importancia, á la que contribuyó el desarrollo alcanzado por este arte. En Barcelona, cuyo gremio contaba largos años de existencia, designóse en 1301 á tres de sus maestros para formar parte del Consejo municipal. Posteriormente, el infante D. Juan de Aragón otorgó un privilegio en 17 de mayo de 1381, con el objeto de procurar el desarrollo de la platería y conservar el buen nombre de los orífices y la fama de que gozaban sus producciones. En las demás poblaciones catalanas gozaba esta industria de igual prosperidad, distinguiéndose en algunas de ellas por su indiscutible habilidad y maestría los artífices Raimundo Andréu, Pedro Capellades y Pedro de París. En Mallorca figuraron á la cabeza de la agrupación de orfebres Ramón Fráu y Bartolomé Ponce, que labraron algunas piezas notables para la catedral; en Valencia, Juan Perpiñá; Rodrigo Fernai en Oviedo; Sancho Martínez en Sevilla, y Daniel de Boute, Domenjón de Mayer, Pascualet de Guarás, Rollet el judío, Achach Acaya, Martín de Ichovi y Juan de Thoro en Navarra, en donde la fastuosidad de la corte de Carlos el Malo debió contribuir al fomento de la platería.

Entre las obras ejemplares ejecutadas en este siglo figuran en primer término el magnífico retablo de la catedral de Gerona, del que hemos hecho mérito al ocuparnos del frontal, cubierto de planchas de plata,

(1) En estos términos se expresa D. Pedro de Madrazo en su notable libro *Sevilla y Cádiz*, refiriéndose al enterramiento de que hacemos mérito y transcribiendo, sin duda, frases y conceptos de un documento de la época.

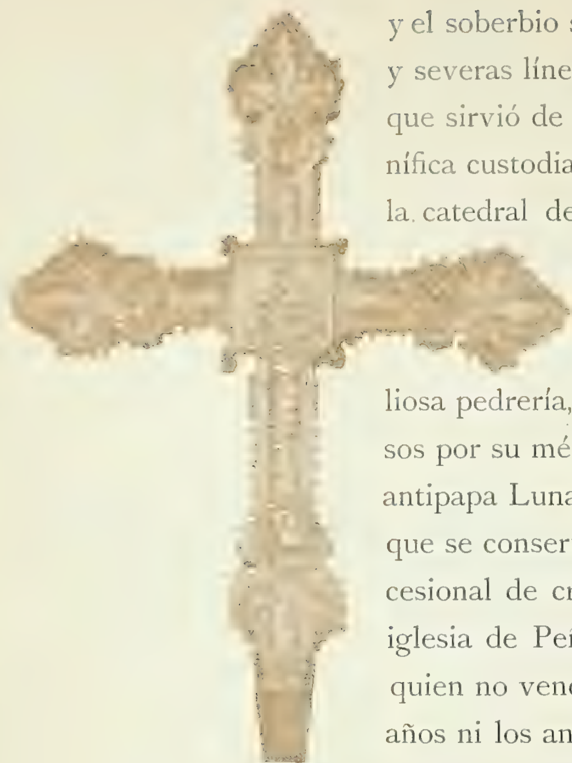


Fig. 136. – Reverso de la anterior cruz procesional de plata dorada

y el soberbio sillón, asimismo de plata, del rey D. Martín de Aragón, de ricas y severas líneas y admirable por su ejecución y labores cinceladas. Supónese que sirvió de trono al citado monarca, destinándose hoy á sustentar la magnífica custodia de la catedral barcelonesa. Otra pieza de gran estima guarda la catedral de Pamplona, cual es el hermoso relicario del *Lignum Crucis*, regalo del emperador Manuel Paleólogo al rey Carlos el Noble, de Navarra. Esta preciosa joya forma como una capilla sobre la que se levantan tres cruces, realzado el todo por valiosa pedrería, ofreciendo un conjunto de exquisito gusto. Doblemente famosos por su mérito y por el personaje á quien pertenecieron son el báculo del antipapa Luna, de plata dorada con figuras cinceladas y esmaltes translúcidos, que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional, y el cáliz y la cruz procesional de cristal tallado y plata dorada, joyas existentes en la parroquial iglesia de Peñíscola, que tantos recuerdos guarda del obstinado pontífice, á quien no vencieron el abandono de los que le encumbraron, el agobio de los años ni los anatemas de los concilios. Las tres alhajas ostentan las armas del antipapa, debiendo considerarse como piezas notables de la orfebrería gótica.

En la décimaquinta centuria las obras de platería perdieron la severa belleza que distingue las producciones de los siglos anteriores, decorándose las piezas con profusión de delicados adornos. Las arquetas, cálices, cruces, etc., ofrecen gran interés, así por la elegancia de su forma como por la ejecución, siendo tan numerosa como las obras que produjeron la lista de los maestros que se distinguieron por su buen gusto y habilidad. Fermay, Castellnóu, Ivo Nadal, Fr. Juan de Segovia, Cetina, Medina, Pizarro, Rodríguez, Alonso García, Ruiz de Astudillo y otros más produjeron obras notables y figuraron entre los orífices que más se distinguieron entre los que contaba Barcelona, Valencia, Burgos, Sevilla, Toledo, Guadalupe y otras poblaciones peninsulares. El arte de la platería dejó de tener un carácter puramente religioso, abriéndose un nuevo campo para su desarrollo, gracias al excesivo lujo que dominó á todas las clases, generalizándose con tal motivo el uso de platos, jarros, vasos y otros objetos de plata labrada y cincelada, considerados como indispensables en las mansiones señoriales y en las viviendas de las gentes acomodadas. Las crónicas de aquella época consignan datos curiosísimos que demuestran el fausto y la riqueza desplegados en los festines y la prodigiosa cantidad de alhajas que constituían el tesoro de los monarcas y grandes señores (1).

Hay que advertir que las obras de platería de este período son más numerosas que las de los siglos anteriores, siendo difícil determinar á qué causa obedece el aumento de producción, inclinándonos á creer que el lujo influyó poderosamente en su mayor desarrollo.

Entre las producciones notables de esta centuria es digno de mencionarse el magnífico copón que posee la parroquial iglesia de Castro-Urdiales, decorado con primorosas cresterías y negros esmaltes, afectando la forma de una urna; la hermosa custodia de tres cuerpos, embellecida con pináculos, contrafuertes y cresterías, que á su vez guarda la iglesia de Lorca, cuyos remates indican ya la influencia del Renacimiento; una cruz procesional, labrada en oro con esmaltes, de la catedral de Gerona, que presenta todos

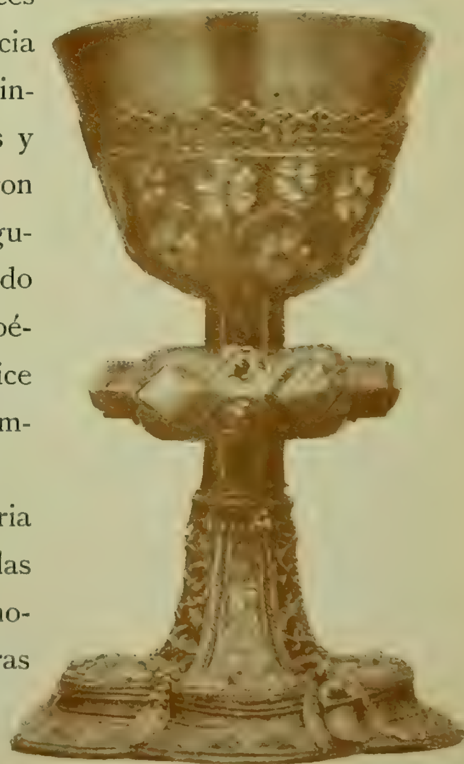
(1) Los nobles consumían en un banquete lo que hubiera podido hacer la fortuna de muchas familias. Con motivo de las bodas del infante D. Fernando con la condesa de Alburquerque, D. Fernando de Velasco para festejar á algunos caballeros de Aragón y Valencia *habedes de saber que trajo mil marcos de plata blanca y mil dorada, todo en baxilla...* Cuando D. Alvaro de Luna recibió al rey en su villa de Escalona, le hizo un hospedaje como pudiera haberlo hecho un príncipe de Oriente. *Los aparadores do estaban las baxillas estaban á la otra parte de la sala, en los quales havía muchas gradas cubiertas de diversas piezas de oro e de plata: e donde havía muchas copas de oro con muchas piedras preciosas e grandes platos, e confiteros, e barriles, e cántaros de oro e de plata cubiertos de sotiles esmaltes e labores.* – Lafuente: *Historia de España,* tomo VI, pág. 219, edición de Montaner y Simón.

los caracteres del estilo ojival florido; la llamada *Guión de Mendoza*, por ser la que llevó el cardenal de aquel nombre en las guerras de Granada, existente hoy en la catedral de Toledo, y la que procedente de uno de los pueblos de la provincia de León, forma parte de una colección particular, adornados sus brazos con una á modo de flor de lis, al igual de todas las de esta época, teniendo en el centro la imagen de Jesús crucificado y en uno de los medallones del reverso el simbólico pelícano (figs. 135 y 136). Estas piezas, como todas las de este período, distínguense por la delicada y perfecta ejecución de sus labores, siendo los elementos arquitectónicos los motivos de su decoración. De ahí que en ellas abunden las arquerías, doseletes y demás galas del estilo ojival florido.

No menos glorioso y fecundo fué para la orfebrería francesa el período ojival. Todas las clases sociales contribuyeron á su desarrollo, sin que deban atribuirse exclusivamente al lujo y á la ostentación tan singulares progresos, ya que la mayor cultura y la expansiva evolución de las bellas artes fueron sin duda alguna los factores esenciales de tan señalado progreso. Basta para convencerse de la exactitud de nuestras apreciaciones fijar la atención en todas las producciones de aquella época en la nación vecina. Todas las artes recibieron poderoso influjo, siendo la poesía una de las que más reflejan el espíritu y las tendencias que animaban á aquella sociedad. La orfebrería, considerada por los artistas como arte nobilísimo, sirvió de medio para poner de manifiesto su inventiva, buen gusto y habilidad. De ahí que se halle asociada á todas las manifestaciones, á cuanto condensa ó retrata las costumbres y aspiraciones, cuanto da á conocer el modo de ser del pueblo francés, en las ceremoniosas recepciones palatinas, en los guerreros torneos, en los templos y en el hogar en donde la familia burguesa celebraba sus animadas fiestas.

Los orfebres de París debieron ser numerosos é importante la industria por ellos ejercida, cuando en el siglo XIII consideróse precisa su reglamentación. Los *Registres de la taille* correspondientes á 1292 contienen los nombres de ciento diez maestros en ejercicio, á quienes se deben las primorosas cajas relicarios de San Taurin de Evreux y de Vielles; el plato alegórico ofrecido á Luis VIII al entrar en la capital de su reino; el sarcófago de plata dorada en donde se encerraron los restos de Felipe Augusto, y las numerosas joyas que labradas por Arrode, Pascón, Chapellier, Lussier, Fribourg, Hambert y otros más constituyeron el tesoro de los monarcas (1) y también de los principales templos y de las familias señoriales.

En Francia lo mismo que en nuestro país, procuraron los orífices trocar la maciza solidez de las piezas que ejecutaban por la elegancia y finura de las líneas, imprimiendo en todas sus obras el sello distintivo de la época. El razonable empleo de la ojiva, de los pináculos y cresterías dió nuevo aspecto á las producciones, que se completaron con la aplicación de las humanas representaciones, interpretadas algunas veces con inocente candidez, pero precisas para lograr el resultado apetecido y dignas de estima por ser la expresión del sentimiento poético ó fervoroso del artista. «El arte ojival ha de considerarse – dice M. Henry Havard en su interesante libro *L'orfebrerie* – como un símbolo que iluminó con sus graciosas creaciones el mundo feudal.»


Fig. 137. – Cáliz de plata dorada y cincelada, con esmaltes y aplicaciones de piedras preciosas, obra alemana del siglo XV

Alemania, que durante algún tiempo fué en cierto modo refractaria á la evolución, permaneciendo fiel á la tradición bizantina, siguió las huellas de Francia, produciendo obras tan interesantes como el hermoso cáliz de plata dorada y cincelada, exornado con esmaltes y piedras preciosas, que se conserva en la iglesia parroquial de Knittelfeld, en

(1) Las joyas y piezas de orfebrería en oro y plata que poseía el rey Carlos V fueron justipreciadas á su muerte por su valor intrínseco en la suma de 19 millones de libras, cifra enorme si se tiene en cuenta la riqueza de aquella época.

Estiria (fig. 137). Colonia, Verdun y Nuremberga fueron los centros productores, bastando examinar la pieza de que hacemos mérito para apreciar hasta dónde llegó la habilidad de los orfebres alemanes y hasta qué punto supieron interpretar el estilo dominante. No fueron menores los progresos realizados por los demás Estados europeos, distinguiéndose los artífices italianos por su maestría. Ya en el siglo anterior Pedro y Pablo de Arezzo y Andrés de Ognabene conquistaron para la orfebrería de su país singularísimos triunfos, labrando obras tan fastuosas como el magnífico altar de Pistoya. Ellos fueron en cierto modo los maestros y precursores de los Verrocchio y Pollaioulo, á quienes debe Florencia el altar del baptisterio y las primorosas *paces* adornadas con figuras en esmalte; de Finiguerra, que tanto se singularizó en los nielados; de los hábiles cinceladores Tovolaccino y Pedro de Nino y otros más, que contribuyeron á preparar la gloriosa evolución artística que había de señalar el término del período ojival.

Inenarrable efecto produjeron en los españoles las inmensas riquezas americanas. Llenáronse de asombro al contemplar los muchos objetos de oro y plata acumulados en los templos y palacios. Todos los pueblos del Nuevo Continente desconocían gran número de herramientas, mas á pesar de ello realizaron notables progresos en la industria de labrar los metales preciosos. Vaciaban y batían el oro y la plata como los mejores artífices de Europa, siendo testimonios que acreditan su destreza los ejemplares descubiertos en antiguos sepulcros. Los vasos podrían competir, á ser más correcto su dibujo, con los de procedencia italiana, tan admirables son las labores ejecutadas con el cincel, produciendo singular encanto las ajorcas y collares por sus bellos y caprichosos adornos, así como las soldaduras de algunas piezas, que desaparecen por el bruñido. En algunas regiones dedicábanse los orífices á reducir el oro y la plata á delgadísimos hilos y hojas, con los que suplían los dorados y plateados ó imitaban con ellas determinadas plantas y frutos.

Esfuerzo no escaso de imaginación se necesita para apreciar la extensión de la riqueza reunida en el suelo americano. Los dos nobles metales se empleaban con increíble profusión, así en los templos como en los palacios. En las residencias de los Incas era de oro el pavimento y de ambos metales el ajuar. Estatuas de tamaño natural decoraban los salones así como los muros de sus suntuosos alcázares. Algunos han puesto en duda tanta riqueza, pero lo atestiguan, además de los escritores del tiempo de la conquista, los galeones que durante tres siglos las condujeron á España y las notabilísimas piezas de extraordinarias dimensiones que figuraron en la Exposición Americana verificada en Madrid en 1892 con motivo del cuarto centenario del descubrimiento.



Fig. 138. - Custodia de la catedral de Toledo, labrada en 1515-1524 por Enrique de Arfe

Por la circunstancia de ofrecer dentro del cuadro artístico occidental elementos en todo diversos y por ser las producciones de la orfebrería americana expresión genuina del modo de ser de pueblos que no pueden comprenderse en absoluto entre los civilizados, nos abstenemos de emitir juicios y consignar apreciaciones acerca de las tendencias artísticas, si arte cabe en las rudas y fantásticas representaciones de las divinidades á que rendían culto los pueblos americanos. Cierto es que en cada uno de ellos se hacía uso de elementos decorativos, que ofrecen indiscutibles conexiones y analogías con los empleados por otros occidentales que florecieron en lejanas épocas; pero todo ello nos conduciría á una serie de estudios y apreciaciones que nos separarían por completo del plan que nos hemos trazado y del fin á que debe sujetarse nuestra labor, sin que por otra parte, tal y como concebimos el sentimiento artístico, reportara ventajas ni enseñanzas que aprovechar el conocimiento de los elementos que parece utilizaron los orífices americanos.

Honda transformación, cambio radicalísimo produjose por las corrientes del nuevo estilo. El Renacimiento aportó sus nuevos conceptos, y las artes todas, ya preparadas para la mutación en el último tercio del siglo anterior, iluminárονse

con las novísimas ideas. A la poderosa inteligencia de algunos artistas, á quienes la posteridad considera como astros de primera magnitud en el cielo del arte, debióse la nueva fase que de modo tan admirable interpreta las aspiraciones de un siglo que marca los derroteros de los pueblos modernos. De Italia partieron los luminosos fulgores que iluminaron el mundo, y en ella floreció Benvenuto Cellini, el gran maestro de la orfebrería, el más genial de sus cultivadores. Tan notable escultor como hábil orífice, dominó todos los procedimientos, distinguiéndose como medallista, grabador, joyero y orfebre. Empresa harto difícil sería mencionar todas las obras que produjo y las que con mayor ó menor razón se le atribuyen. En Italia, Francia, Austria y España existen piezas notables que se cree son obra de aquel eximio maestro. Mateo del Nazzaro y otros artífices eminentes ayudaron á Cellini en su noble tarea, que había de producir tan brillantes ventajas para el arte.

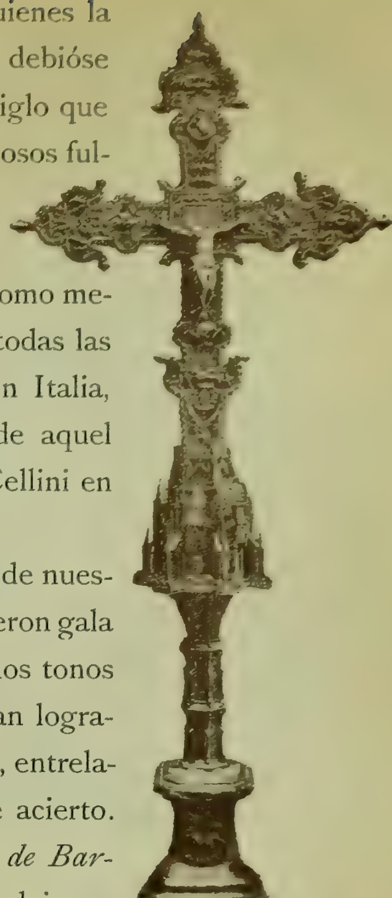


Fig. 139. – Cruz de la manga mayor de la catedral de Toledo, de plata dorada, obra de Gregorio Varona, siglo XVI

Con la preparación de los siglos anteriores presto rivalizaron los joyeros de nuestro país con los italianos. En los medallones, pendientes, colgantes, etc., hicieron gala de su maestría en el cincelado, en la discreta aplicación de piedras de variados tonos y esmaltes, que revelan tan buen gusto y tal sentimiento artístico que no han logrado superar los modernos artífices. Los mascarones, genios, follajes, conchas, entrelazos y cuantos temas aportó el Renacimiento combináronlos con admirable acierto. Basta examinar los curiosísimos *Libros de Pasantía del Gremio de plateros de Barcelona*, para apreciar en su justo valor el mérito de aquellos artífices, que dejaron dibujadas en las hojas de tan interesantes volúmenes los proyectos de las obras que ejecutaron para alcanzar el título de maestros, el testimonio de su genialidad y la historia de la época en que vivieron, pues á partir del año 1500 que figura en la primera hoja del primer volumen, hállanse descritos, algunas veces con peregrino ingenio por medio de alegorías, composiciones ó temas, los acontecimientos ocurridos en nuestra ciudad, las costumbres y aspiraciones, y hasta adivínanse miserias engendradas por antagonismos de profesión.

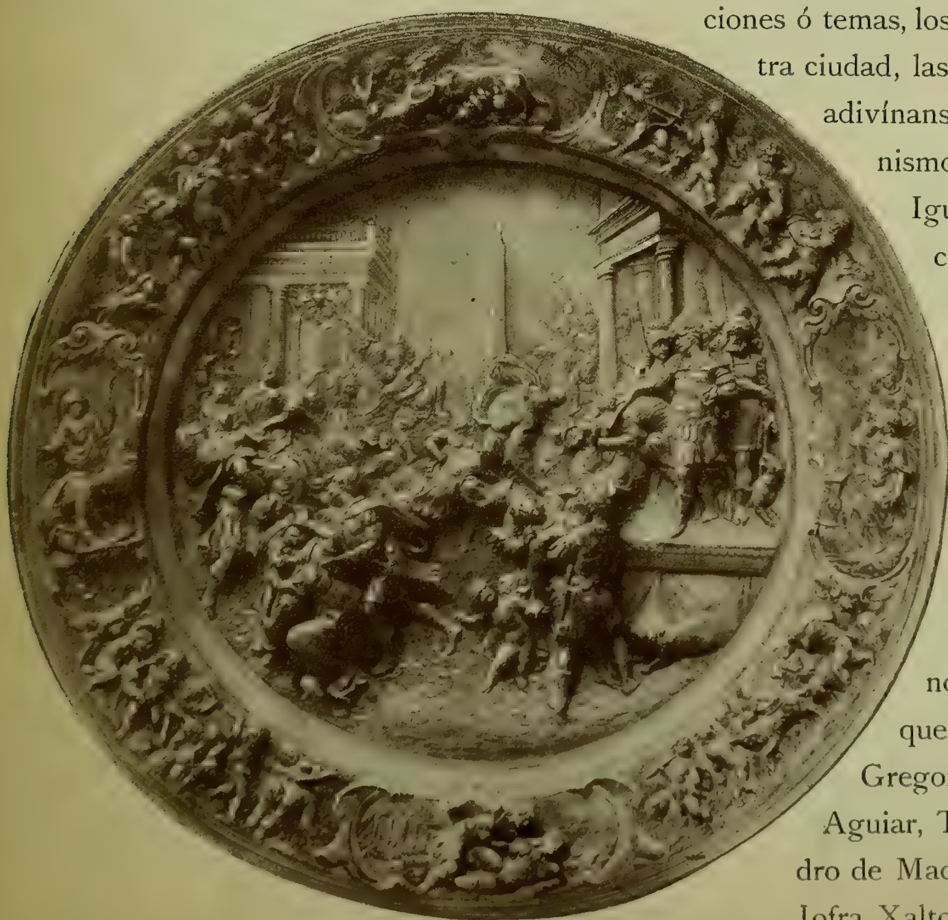


Fig. 140. – Bandeja de plata relevada, representando el Rapto de las Sabinas, obra de Benvenuto Cellini, existente en la catedral de Toledo, siglo XVI

Iguales progresos y señalado perfeccionamiento técnico obsérvase en las obras de platería, si bien hemos de confesar que se deben en gran parte á la influencia de los orfebreros extranjeros que se establecieron en nuestra patria, como el alemán Enrique de Arfe, el italiano Jacome Trezzo y el flamenco Hans Belta. Sin embargo, podemos citar los nombres de otros artífices españoles que como los Becerriles, Juan Ruiz, Gregorio de Varona, Juan de Benavente, Aguiar, Thomé García, Julián Honrado, Pedro de Madrid, Guillén Soler, Felipe Amorós, Jofra Xalto, Rodrigo, etc., labraron piezas de igual importancia y se distinguieron asimismo

como hábiles y entendidos maestros. Ellos, pues, labraron esas monumentales custodias que constituyen una especialidad de la orfebrería española: las espléndidas cruces procesionales, los hermosos cálices, paces y cuantas piezas forman el tesoro de nuestros templos, á la construcción de algunas de las cuales se destinó el primer oro que se recibió de América. Los monarcas, la nobleza y el clero procuraron el fomento de la platería, contribuyendo á su progreso los frecuentes concursos abiertos por los cabildos catedrales cuando se trataba de la construcción de obras de importancia, ya que sirvieron de noble palenque á los plateros, obteniéndose como ventaja inapreciable la originalidad y la perfección.



Fig. 141. - Bandeja denominada «Los elementos,» atribuída á Benvenuto Cellini, siglo XVI (Museo del Louvre)

Obra de Enrique de Arfe es la suntuosa custodia de la catedral de Córdoba, pieza verdaderamente ejemplar, que por sí sola bastaría para acreditar la valía del maestro. Forma tres cuerpos ó zonas, embellecida con arbotantes, torrecillas, cresterías, arcos y elegantes motivos inteligentemente combinados, alternando el oro con la plata bruñida y mate. Más importante, si cabe, es la que el mismo orífice labró en 1524 para la catedral de Toledo por encargo del cardenal Cisneros (fig. 138). Afecta la forma piramidal, y entre los numerosos elementos que la adornan, figuran 260 estatuas de distintos tamaños, perteneciendo al último período del estilo ojival florido. Es de plata blanca y dorada, á excepción del viril, que es de oro esmaltado; mide $2^{m},50$ de altura, y su coste ascendió á la suma de 345.649 reales, sin incluir el valor de las piedras finas. No menor mérito revisten asimismo las custodias que construyó para León y Sahagún, las que á su vez ejecutó su hijo Antonio para Santiago de Galicia y Medina de Rioseco, y la de Sevilla, que labró Juan de Arfe, nieto é hijo respectivamente de los dos anteriores, de cuatro cuerpos, adornada con estatuas y columnas, *traído todo con mucho ingenio y propiedad.* De Juan de Benavente es la magnífica custodia de la catedral de Palencia, formada por un templete hexágono de plata, formado por dos cuerpos sostenidos por columnas de orden corintio y compuesto, rodeados de bellas figuras de los apóstoles; á Juan Ruiz se deben las de Jaén, Baza y San Pablo de Sevilla, y á Alonso de Becerril la de la catedral de Cuenca.

Como joyas inestimables considéranse por los inteligentes algunas de las cruces procesionales existentes en nuestras basílicas, distinguiéndose entre ellas la de León, obra de Enrique de Arfe, adornada con medallones y con un gran templete en el arranque, ostentando en los brazos prolija ornamentación, y la de Orense, labrada por el mismo artífice, tan ostentosa como la anterior. Imperdonable omisión sería no mencionar la llamada *Cruz de la Manga* de la catedral de Toledo, ejecutada por Gregorio de Varona, de plata dorada, con un hermoso crucifijo perfectamente cincelado (fig. 139).

La mayor parte de las piezas de que hacemos mérito concibiéronse bajo la influencia todavía del estilo ojival, revistiendo igual ó mayor importancia las que posteriormente se ejecutaron reflejando los nuevos estilos que en nuestra patria engendró á su vez el Renacimiento. Así lo atestiguan entre las innumerables piezas que podríamos



Fig. 142. - Cajita de plata relevada y cincelada, obra española del siglo XVI (catedral de Sigüenza)

citar las custodias de Ávila, Burgos y Palencia, una *paz* de oro de la iglesia ducal de Osuna, el precioso cáliz pontificio, de gran valor artístico, que á su antigua parroquia de Valencia remitió el papa Calixto III y varios otros existentes en el Kensington Museum de Londres.

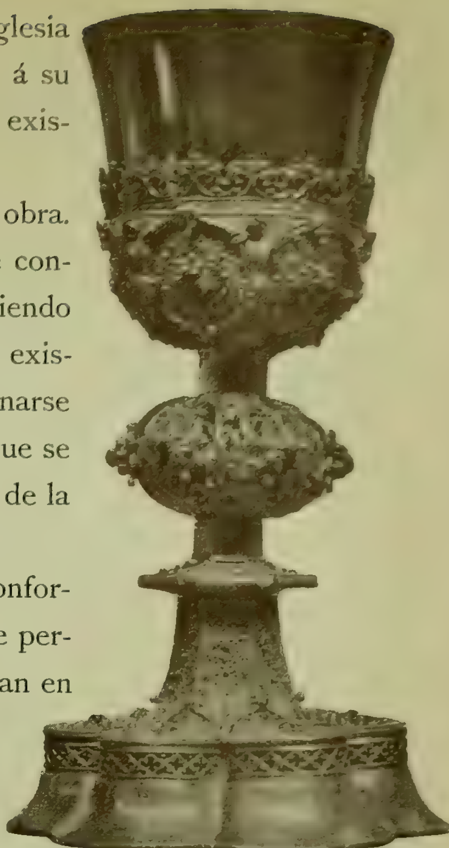


Fig. 143.-Cáliz de plata dorada con aplicaciones de piedras preciosas, obra alemana del siglo XVI (iglesia parroquial de Ebenfusth, Viena)

Del célebre Cellini consérvase en la catedral de Valencia una codiciada obra. Es una paz de oro con esmaltes, cincelada con extraordinario arte, que se considera como una de las más interesantes producciones del Renacimiento; siendo del mismo artífice la bandeja de plata, decorada con hermosos relieves, existente en el tesoro de la catedral de Toledo (fig. 140). Digna de mencionarse es también por sus primorosos relevados y cincelado la cajita de plata que se guarda en la de Sigüenza, obra de autor desconocido, pero honra y gala de la orfebrería del siglo XVI (fig. 142).



Fig. 144 -Gran copa de cristal de roca, con montaje de plata, siglo XVI (colección del duque de Cumberland)

Gran importancia adquirió la joyería en este siglo, conforme lo acreditan las joyas representadas en los retratos de personajes de la época y las piezas originales que se conservan en los museos y colecciones particulares. Toledo, Sevilla, Valladolid y Barcelona fueron otros tantos centros de producción, distinguiéndose las obras ejecutadas en sus talleres por la excelencia de su dibujo, originalidad y riqueza, rivalizando los joyeros españoles con los de los demás países y compitiendo por su arte y destreza con los más renombrados artistas.

La decadencia que se inició en Francia en los primeros años de la misma centuria, presto desapareció bajo la beneficiosa influencia de Cellini. Los orífices franceses aquilataron el mérito artístico de sus obras en presencia de las magistrales producciones del artista que contaba á Francisco I en el número de sus más entusiastas admiradores. Innumerables son las obras atribuídas al maestro italiano (fig. 141) que se conservan en la nación vecina, revelándose en ellas, así como en las de los artífices de aquella época, la radical transformación operada por efecto de los nuevos conceptos del Renacimiento. Desaparecieron los amplios ropajes que cubrían adivinadas bellezas, representándose el Olimpo pagano en toda su desnudez. La forma se impuso al indeterminado idealismo, persiguiéndose el propósito de precisar las representaciones escultóricas con magistral simplicidad. Admirable conjunto de esfuerzos representan las obras de aquellos artífices, quienes ante el ejemplo de Cellini encaminaron todos sus afanes á lograr la belleza en las líneas y la elegancia en la decoración. Juan Hotenan, Crevecœur, Trudaine, Herondelle, Havart, Cressé, Delaune, Briot, Pijart y otros más ennoblecieron el arte de su país. Esto no obstante, el calamitoso período representado por las guerras religiosas ahogó tantas iniciativas y paralizó los progresos realizados.

No quedaron rezagados los orífices alemanes, si bien sus obras conservan, á pesar de la influencia ejercida por el Renacimiento, caracteres distintivos de la nacionalidad. Primorosos en la ejecución, producen algunas piezas cierto encanto por la delicadeza de las labores que las embellecen, singularmente en los cálices y grandes copas, adornadas con esmaltes, relevados y cincelados ó con aplicaciones de piedras y cristal de roca (figs. 143 á 147).



Fig. 145 -Gran copa de plata dorada, relevada y cincelada, siglo XVI (existente en el archivo municipal de Graz)

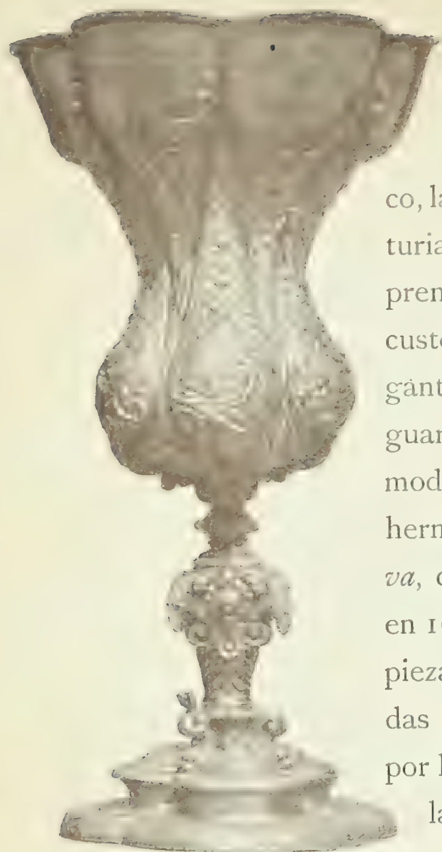


Fig. 146. – Copa de plata, obra alemana del siglo XVI (Museo de Nuremberga)

No podía sustraerse la platería española á las corrientes que informaron todas las producciones artísticas del siglo XVII. Los orífices utilizaron los elementos distintivos de los nuevos estilos, reflejándose en sus obras, lo mismo en las de carácter monumental que en las destinadas al uso doméstico, las diversas transformaciones que revelan las fases artísticas de aquella centuria. Extensísima es la escala que este arte recorrió, costando esfuerzo comprender cómo los sucesores de aquellos artífices que labraron las hermosas custodias platerescas pudieron construir análogas piezas ajustadas á la extravagante originalidad del churriguerismo. Algunos, sin embargo, debieron ser fieles guardadores de las tradiciones del siglo anterior, pues no de otro modo se comprende la existencia de piezas tan notables como la hermosa bandeja de plata, con primorosos relieves, titulada la *Paiva,* que se guarda en el tesoro de la catedral de Sevilla, ofrecida en 1688 por una dama de aquel apellido (fig. 148). Sensible es que piezas de igual importancia hayan desaparecido al ser fundidas para ejecutar otras ajustadas á los caprichos impuestos por la época ó para subvenir á necesidades producidas por la penuria y soportar en casos extremos las consecuencias de las guerras que con harta frecuencia tuvieron por teatro la península ibérica, arruinándola y empobreciéndola.



Fig. 147. – Gran copa de serpentina con montaje de plata dorada, siglo XVI (de la colección del duque de Cumberland)

La joyería rompió con las tradiciones de la época anterior, y á los amorcillos y quimeras cinceladas y esmaltadas y demás motivos empleados por los grandes maestros del Renacimiento, sustituyeron los diamantes y perlas engarzadas, que algunas veces cubrían por completo el campo ó superficie de la pieza. La escultura y con ella las primorosas labores del cincelado desaparecieron para dejar á la pedrería vastísima esfera de aplicación. La fantasía del artífice debía ejercitarse en un nuevo medio, en el que la forma se posponía al efectismo de los tonos alcanzados por la combinación de los variados matices de los brillantes, esmeraldas, perlas, etc., sin que á pesar del cambio perdieran en absoluto el carácter monumental, todavía distintivo de las joyas producidas en esta centuria.



Fig. 148. – Bandeja de plata relevada, llamada *Paiva,* existente en la catedral de Sevilla, siglo XVII

A la decadencia del siglo anterior sucedió en Francia para la platería y joyería, gracias á la decidida protección de Luis XIV, un período de florecimiento. La orfebrería extendió su acción, ya que se acudió á su concurso para el embellecimiento del mobiliario y aun de las habitaciones, aportando los plateros hermosas piezas, en forma de candelabros, centros, vasos, etc., dignos complementos de la decoración de los salones más suntuosos. Las vajillas de plata y cuantos objetos constituían el servicio de mesa ofrecían á los artífices recursos para hacer gala de su habilidad y fantasía, y al monarca y á los magnates, de su extraordinaria fastuosidad. Este período puede considerarse en cierto modo como la resurrección de la suntuosidad romana, aunque las obras francesas no

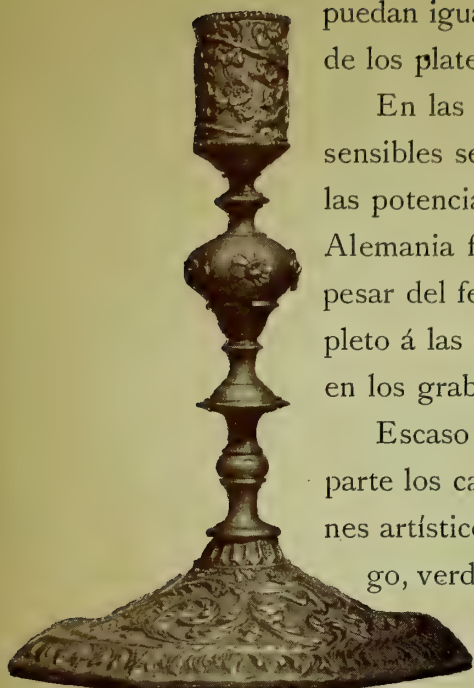


Fig. 149. – Candelero de plata, obra alemana del siglo XVII (Museo de Munich)

puedan igualarse, por el estilo que en ellas domina, á las ejemplares producciones de los plateros de los césares y emperadores.

En las demás naciones de Europa nótanse las mismas variantes, más ó menos sensibles según la influencia que en ellas ejercieron las corrientes importadas por las potencias que sucesivamente han figurado al frente de la política continental. Alemania fué uno de los pueblos que más se resistió á las innovaciones; pero á pesar del ferviente culto á sus artísticas tradiciones, no pudo sustraerse por completo á las ajenas influencias, conforme lo demuestran las tres piezas reproducidas en los grabados 149 á 151.

Escaso interés ofrecen las obras del siglo XVIII. En España perdieron en gran parte los caracteres distintivos de la platería española, subordinándose á los cánones artísticos importados por Felipe V. Algunas piezas podríamos citar, sin embargo, verdaderamente recomendables, como los hermosos candelabros de plata de la catedral de Palma de Mallorca, labrados en 1703 por el platero barcelonés Juan Matons; su limitación confirma, por desgracia, la terminación del glorioso período de la orfebrería en nuestro país.

Réstanos, antes de finalizar nuestro trabajo, consignar algunas noticias acerca de uno de los elementos de embellecimiento más importantes utilizados por la orfebrería y la joyería, cual es el esmalte, destinado á conservar la frescura y la brillantez de los tonos de una producción pictórica sobre la superficie metálica. Gran suma de habilidad y delicadas operaciones se necesitan para lograr la ejecución de esta clase de obras, que se malogran al menor descuido al someter las pastas repetidas veces á la acción del fuego, tantas como colores ó tonos contiene la producción ó tema que se desea obtener. La pasta á la que por medio de óxidos metálicos se da la coloración necesaria, compónese de un preparado de sílice, óxido de plomo, sosa y potasa, que recibe la denominación de fundente, aplicándose sobre la plancha de metal, ya sea de oro, plata, ó cobre. Varios procedimientos empléanse para la ejecución de los esmaltes, que determinan cuatro grandes agrupaciones: los llamados *champlevé* ó de *fondo alzado*, en donde las pastas se colocan sobre la plancha ajustándose al dibujo en ella marcado, con separación en los colores previamente indicados; el *cloissonné* ó de *fondo septo*, que de momento se confunde con el anterior, por más que la separación de los colores se establece por medio de hilos metálicos soldados á la plancha, afectando los trazos ya marcados, el *translúcido*, que desprovisto de tonos ó colores se aplica sobre superficies de oro ó plata grabadas y cinceladas, transparentándose las labores del fondo, y los esmaltes *pintados*, en los que el metal desaparece completamente, destinándose sólo á soportar la obra ejecutada.

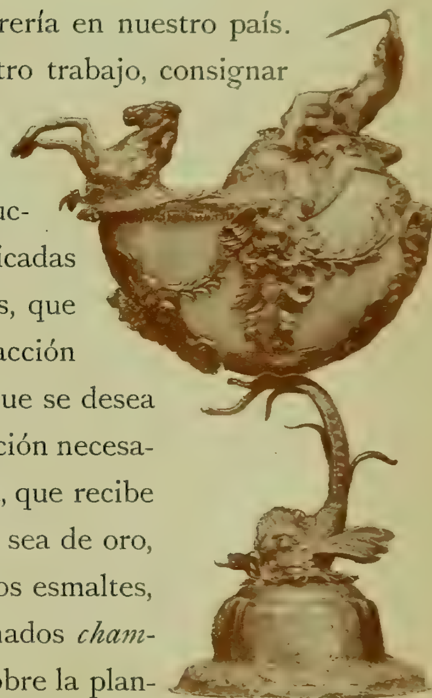


Fig. 150. – Vaso de plata parcialmente dorada, obra alemana del siglo XVII (Museo de Brünn, en Moravia)

Difícil es determinar el origen del esmalte, por más que las piezas que nos han legado los pueblos de la alta antigüedad permiten asignarle procedencia oriental. Los artistas griegos fueron, á no dudar, los maestros y educadores de los artífices occidentales. A la princesa Teofania, hija del emperador de Constantinopla Román el Joven, debe Alemania sus más antiguas y preciadas joyas esmaltadas. Los artistas bizantinos que acom-



Fig. 151. – Jarro alemán de plata dorada, obra de Sebastián Hahn de Hermanstadt, siglo XVII (Museo de Munich)

pañaron á la princesa, fueron los maestros de los alemanes y los fundadores de las escuelas de Colonia y Verdun, que funcionaron dos siglos antes que la francesa de Limoges. A aquellos artistas tan justamente celebrados débense obras tan famosas como lo es el soberbio tablero de San Miguel in Excélsis (Navarra) y que atestiguan la rara habilidad y destreza que manifestaron, así en los trabajos de esmaltación como en el grabado y cincelado.

Limoges empezó en el siglo XI á producir las obras que tanta gloria han reportado á la vecina nación, estableciéndose talleres en otras ciudades de diversos Estados, que en más reducida esfera han producido en distintas épocas obras no menos notables.

La platería y la joyería modernas han utilizado, como las demás artes, los elementos que les ofrecen todos los pueblos, épocas y estilos, limitándose el artífice á elegir y combinar. La inteligencia en la aplicación y la fidelidad en las imitaciones son el objetivo que se persigue, resultando de la armónica asociación de una y otra piezas muy notables, que en lo venidero, y á falta de estilo que caracterice nuestra época, se estimarán por la perfección de su labor como obras de reconocido mérito

FIN DE LA METALISTERÍA

CERÁMICA

Escribir el proceso de la cerámica equivale á narrar la historia de la humanidad. Sus productos permiten seguir á través de las edades los progresos realizados por todos los pueblos, siendo fehacientes testimonios de la industria é inteligencia del hombre para satisfacer sus primeras necesidades, y medio, en su inconsciente afán de perfeccionar sus obras, para dar forma y plástica representación á sus creencias y aspiraciones. Su origen se confunde con el de las primeras edades, teniendo como punto probable de partida, conforme supone Jacquemart, el momento en que el hombre primitivo vió impresa su huella en la húmeda arcilla y pudo darse cuenta de la acción que en ella ejercía el fuego, tornándola rojiza, sonora é indisoluble. Su desarrollo artístico é industrial responde á la situación geológica de cada pueblo, atestiguando sus manifestaciones los grados de su cultura y civilización. En sus deleznables productos hállanse impresos todos los elementos de que ha dispuesto el hombre y todos los conceptos que han informado sus creaciones. No existe arte alguno que como la cerámica pueda exponer al estudio el resultado de todas sus fases y evoluciones, pues á pesar de la fragilidad de la materia utilizada, es tan considerable el número de piezas que han llegado hasta nosotros, que su existencia permite trazar con exactitud su proceso histórico. La abundancia de ejemplares débese seguramente á la costumbre practicada por los pueblos de la antigüedad de colocar vasijas y otras piezas junto á los cadáveres en sus enterramientos, sin que la acción del tiempo ni los agentes de la naturaleza hayan ejercido en los productos cerámicos la destructora influencia que se observa en los metales. Hay que notar que los pueblos primitivos asignaron á la cerámica un concepto ó carácter religioso, cual si trataran de establecer cierta conexión entre ella y la humana naturaleza, frágil y deleznable como aquélla, dedicando determinadas vasijas al servicio de los muertos, entre ellas los vasos funerarios y las grandes tinajas empleadas, á modo de ataúd, en Caldea, Babilonia, Perú y algunas regiones de nuestra patria. Los mitos egipcio y griego atribuyen á varias de sus divinidades la invención de la cerámica, debiéndose quizás la estima en que se tuvo á este arte á la influencia que ejerció en las creencias de los pueblos antiguos.

Una circunstancia nos ofrece muy digna de tenerse en cuenta, cual es la identidad ó semejanza de procedimiento empleado por los primitivos pobladores y la analogía que resulta entre aquéllos y los utilizados por los pueblos salvajes, como si en esta clase de obras pudiera reflejarse más que en otras producciones el grado de cultura y adelanto de la humanidad.

Vastísimas son las aplicaciones de la cerámica, tantas como corresponden á un arte de tan remoto abolengo, que tiene por objeto satisfacer diversas necesidades. De ahí que á medida que el tiempo transcurre y los pueblos avanzan en la senda de su relativo progreso, multiplícanse las formas de producción, dando lugar á la formación de ramas especiales, establecidas por efecto de los procedimientos empleados en la elaboración y como consecuencia de los diversos caracteres técnicos que presentan. Estas divisiones, constituídas por interesantísimos grupos, representan un caudal de esfuerzos, de laboriosos ensayos, tes-



Fig. 152.-Vasija del período protohistórico, procedente de Argar, Sudeste de España (Museo municipal de la Historia, Barcelona)

timonio fehaciente del afán con que el hombre ha perseguido siempre el medio de perfeccionar sus creaciones. Y cuenta que en lo que respecta á la cerámica, cobra mayor relieve, puesto que para llegar á lograr la realización de su noble empeño, ha debido resolver el problema de la formación de las pastas, idear los medios auxiliares de la manufactura y aplicar los elementos de embellecimiento ó decoración. Con las mezclas de tierras de diferentes clases, que forman el componente de las pastas cerámicas, prodúcense piezas que el hombre utiliza para su vivienda, las necesidades domésticas é industriales y el adorno de su hogar. Cierto es que la cerámica no tuvo en su primer período tan amplias aplicaciones, ya que éstas se determinan por efecto de la mayor cultura; pero no lo es menos que todas significan grandes progresos y adelantos, dignos de estudio, alcanzados á costa de pacientes operaciones.

La tierra humedecida fué la primera materia de que se valió el hombre protohistórico para fabricar las vasijas en donde depositar el agua y condimentar las substancias destinadas á su alimentación. La facilidad de obtenerla da lugar á suponer fundadamente que las piezas de barro cocido fueron las primeras manifestaciones de la cerámica, asignándosele un concepto primitivo, respecto de la loza y la porcelana, que exigen la composición de pastas cuyo conocimiento técnico revela un refinamiento industrial que no podía poseer la humanidad en los primeros albores de su existencia. Las diferencias tan notables que para la historia de los pueblos de la antigüedad significan determinadas civilizaciones, es causa para que no pueda establecerse un límite exacto en la producción, ya que algunas piezas de porcelana china se elaboraron en igual período que otras de barro cocido; mas á pesar de ello, hemos de inclinarnos á conceder la prioridad al barro, dada la simplicidad de su estado y la condición del hombre en las primeras edades de la tierra. Varias agrupaciones han establecido los ceramistas para clasificar las primeras materias empleadas, según sean las substancias que componen las mezclas; mas como quiera que todas ellas tienen la propiedad distintiva de formar con el agua una pasta apropiada para su moldeaje, y las divisiones á que nos referimos responden á un fin marcadamente técnico, prescindiremos de ellas, ocupándonos sólo de sus caracteres generales.



Fig. 153. – Vasija del período protohistórico, procedente de Argar, Sudeste de España (Museo municipal de la Historia, Barcelona)

Toscas son las producciones primitivas, modeladas groseramente sin el auxilio del torno y del mismo color sucio de la tierra ó ennegrecidas, afectando las vasijas la forma de cuenco ó tazón y de copa, desprovistas, las más de las veces, de asas y de motivos ornamentales. En ellas obsérvase la huella de los dedos del alfarero, y así la pasta granulosa como la falta de simetría en las curvas que presentan en su estructura indican determinadamente la rudeza de su origen. Estos ejemplares, que representan el primer tipo, corresponden al período neolítico y se distinguen además por su negruzco tono, que reconoce por causa la cocción en hogueras al aire libre, ya que no se hizo uso del horno hasta un período muy posterior (1),

(1) La pasta contiene un gran número de piedrecitas, sobre todo cuarzo y mica; es, sin embargo, fina y resistente. La superficie es negra, pero el color rojo reemplaza al negro á medida que se presenta en su espesor. – Separadamente de esta regla general, hay que citar el tinte pardo amarillento, muy frecuente sobre todo en la superficie y particularmente bajo forma de manchas: también se presentan manchas rojas. El color negro penetra á veces en la vasija de parte á parte. Otras veces el centro es gris y las superficies negras, pero entre aquél y éstas se extiende una zona roja. – El color deseado, buscado por el alfarero, es el negro; pero

ó bien la elaboración con tierras plombíferas de obscura tonalidad. Hay que observar que antes de someterse las piezas á la acción del fuego, obtenía el hombre análogo resultado por la influencia de los rayos solares, por más que este procedimiento no podía producir igual grado de endurecimiento. En varias regiones de la península ibérica se han hallado piezas en extremo interesantes, que se conservan en los museos de la nación como testimonio de la industria de las primeras edades de nuestra patria. La forma general de esta clase de vasijas es la cilíndrica ó ligeramente cónica, constituyendo el fondo superficies curvas aplanadas. Todas están perfectamente alisadas y cubiertas de una capa de arcilla fina para ocultar, por este medio, sus rugosidades y aumentar la impermeabilidad. Varia es su estructura, como diversas fueron sus aplicaciones, distinguiéndose las que se destinaban á contener líquidos de las utilizadas para los alimentos; las ollas y cuencos, de las copas y odres. En los enterramientos de aquel período abundan las tazas y las copas, formadas de un recipiente semiesférico y pie unido con el auxilio de la pasta (figs. 152 á 154). No menor interés ofrecen los grandes odres, provistos de asas, propios para el transporte de agua, y las tinajas para contener el líquido necesario para las atenciones del hogar, superando á toda esta clase de producciones las urnas funerarias. Consisten en tinajones en los que se colocaban los cadáveres encogidos, engalanados con sus diademas y collares y junto á ellos las armas y los vasos funerarios. Ofrecen un tipo uniforme semejante su estructura á la de un huevo truncado por la abertura de uno de sus extremos (fig. 155). Sus dimensiones sorprenden, pues no se concibe la rara habilidad de arquellos artífices que sin otros medios auxiliares que un grosero molde producían piezas de tan extraordinario tamaño. Estaban formadas de varias piezas, cuya unión exigía lentas operaciones que el alfarero trataba de ocultar alisando las superficies. Supónese que se moldeaban en lugar inmediato á aquel en que debían colocarse, dadas las dificultades que había de ofrecer el transporte de una pieza de tal volumen, y que su cocción en las hogueras se completaba alimentando en su interior un fuego moderado, resultando la operación más perfecta que en las vasijas, conforme lo demuestra el rojo color que las tinajas presentan. Colocábanse en sentido horizontal ó con la boca un poco levantada, sirviendo de cierre una losa ó piedras trabadas con tierra. Este sistema de inhumación, bastante generalizado en nuestra patria durante aquel período, practicóse también en otros países, según lo atestiguan modernas investigaciones. En Liguria descubrió el abate Morelli un esqueleto humano entre las dos mitades de un ánfora, citando M. Teiserenc de Bort análogos hallazgos en las excavaciones practicadas en los alrededores de Biskra (África). Sábese que los caldeos colocaban los cadáveres en una vasija de barro, y que los peruanos, los tracios, los japoneses y otros pueblos servíanse de las grandes piezas de alfarería para el mismo objeto, llamando la atención esta

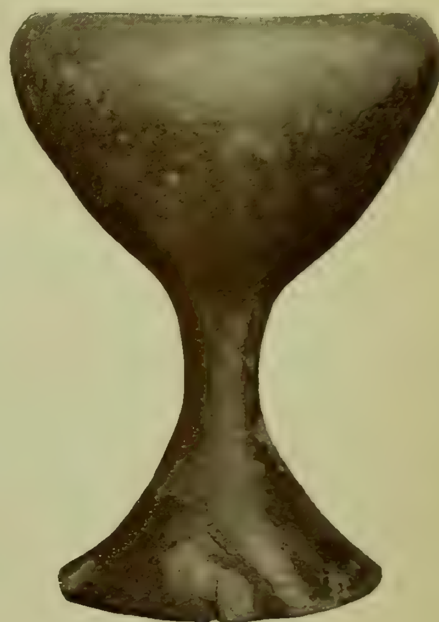


Fig. 154. – Copa del período protohistórico, procedente de Argar, Sudeste de España (Museo municipal de la Historia, Barcelona)

---

una buena cochura, por lo general, enrojece el barro, aun cuando sea de por sí gris ó negro. Se necesitaba, por consiguiente, un procedimiento especial para ennegrecerlo. – Esto no era difícil de inventar. Al describir la cocción de las urnas, en la que no se buscaba, sin duda, más que la solidez, uno de cuyos indicios es el color bien rojo, hemos dicho que no se podía evitar la formación de manchas negras bajo la influencia de las partes humosas de la llama: una simple observación permitía comprobar el hecho, y era fácil, después de esto, reproducirlo intencionalmente, introduciendo leña verde en el hogar, pero solamente cuando las vasijas estaban ya cocidas. De esta manera la llama reduce los compuestos de hierro que antes había oxidado, y deposita en los poros de la pieza materias carbonosas, carbono mismo, cuyo bello tinte negro constituía el resultado que se buscaba. – Así se explican: el tinte gris que existe en el centro de la pasta y que es debido á estar allí la arcilla menos cocida y á que el oxígeno y el aire no ha podido llegar hasta aquel punto: el color rojo debajo de la superficie; en efecto, el calor y la oxidación han enrojecido la pasta durante la primera parte de la cocción: el color negro, más intenso en la superficie, puesto que es por allí por donde penetraba el humo; y su diminución gradual y no brusca, como sucedería si hubiese sido obtenido por un barniz especial. – *Las primeras edades del metal en el Sudeste de España,* por Enrique y Luis Siret.

identidad de procedimiento observado por pueblos y razas tan distintos, respondiendo indudablemente esta práctica á una creencia originaria, traducida en el respeto á los muertos y en el propósito de procurar la materialidad del eterno descanso.

Algunas vasijas halladas en los enterramientos presentan señales visibles de reparaciones ejecutadas por el mismo procedimiento que actualmente emplean los lañadores, esto es, practicando en los bordes de la fractura pequeños agujeros paralelos que no llegan á atravesar la pared, destinados á recibir un alambre que se solida por medio de zulaque, si bien los remendones primitivos empleaban tirillas de piel que se encogían y endurecían al producirse la desecación, demostrando esta clase de reparaciones la antigüedad del sistema y el ingenio desplegado por los primeros pobladores de nuestra patria.

En los sucesivos períodos del prehistorismo fué perfeccionándose la cerámica en igual medida que todas las demás artes y como resultado del mayor progreso alcanzado por los pueblos. Las piezas ofrecen escasas variantes en su estructura, ofreciendo en cambio la novedad de la ornamentación. Los primeros tipos ostentan, en las vasijas destinadas á contener líquidos, varias series de asas, aplicadas las más de ellas como adorno, ya que no todas se halian perforadas, decorándose los cuencos, copas y tazas con líneas huecas, á modo de dientes de lobo, que se rellenaban con una substancia de distinto color. Un nuevo adelanto revelan las piezas cuyo decorado consiste en una ondulación del borde superior, obtenida por la presión de los dedos del alfarero, y una sucesión de líneas transversales, que hemos de considerar como primera manifestación de los trazados geométricos en ziszás, triángulo, etc., ejecutados con punzón, verdaderos esbozos de la decoración protohistórica, en su último período, y primeros elementos de las series de zonas que embellecen las vasijas de aquella época.

Dos corrientes artísticas distintivas de igual número de pueblos ejercieron grandísima influencia en el mundo antiguo. La civilización egipcia y la asiria repartiéronse el imperio del arte en el primer período de la constitución de los pueblos y nacionalidades. Una y otra se confunden: tal es la compenetración de sus elementos, mezcla ó fusión, que se nota asimismo en las manifestaciones de los demás pueblos que se nutrieron de sus conceptos. Suponen algunos que esta corriente asiática, que pronto se extendió en su expansivo impulso, tuvo por cuna la región en donde el Génesis y las leyendas caldeas fijan los orígenes de la humanidad. De ahí que sin ahondar en tales afirmaciones, fijemos preferente atención en los productos cerámicos de Caldea, considerada como centro ó núcleo del arte oriental, cuyo estilo ofrece como elementos característicos los ajedrezados, bandas, ondulados y líneas geométricas, trazadas con tintas rojas, amarillas y pardas, predominando en la forma la ovoidea y cilíndrica. La alfarería tuvo extraordinaria importancia, á la que contribuyó en gran manera la arquitectura, puesto que el ladrillo constituía el principal elemento de las construcciones caldeo-asirias. En el primer período fabricábanlos en crudo, obteniendo su desecación por el calor solar, al igual del adobe, tan empleado hasta ha pocos años en algunas comarcas españolas. Después y en vista de la falta de consistencia que podían ofrecer á los efectos de la lluvia, idearon su cochura en hornos especiales, semejantes á los de nuestra época, tomando la arcilla un color rojizo muy subido. Con esta clase de materiales hallábanse construídas las casas y palacios de Nínive y Babilonia, levantándose los edificios sobre grandes y robustos basamentos fabricados también con ladrillos, para preservarlos de la humedad, producida por las lluvias torrenciales á que se hallaba sujeta la

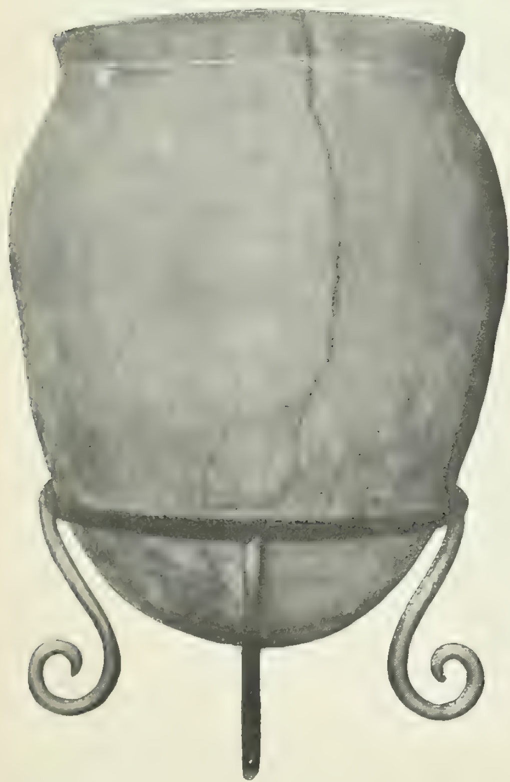


Fig. 155. – Urna-ataúd del período protohistórico, procedente de Argar, Sudeste de España (Museo municipal de la Historia, Barcelona)

Mesopotamia, que tal denominación recibió Caldea de los griegos. Los descubrimientos llevados á cabo en Warka, Mughai, Abu-Sarein y otras localidades, han puesto de manifiesto este sistema de construcción. Las condiciones de la arcilla del país, excelente para las obras de alfarería, debió ser causa para su crecimiento y desarrollo, utilizándose en grande escala para la fabricación de piezas destinadas al uso doméstico, aplicables, por lo tanto, á contener líquidos, conservar granos y frutas y para la condimentación de los alimentos. Los ejemplares más antiguos que se conservan son groseros, como los primeros productos cerámicos de todos los países, y como aquéllos fueron modelados con los dedos y secados al sol. No sucede así con los de los períodos posteriores, puesto que torneados con el auxilio de la rueda y cocidos en hornos apropiados, revelan mayor adelanto, sin que alcancen todavía la perfección que lograron en época más cercana á la nuestra, en la que se manifiesta distintamente un notable progreso artístico. La arcilla es más fina, cual si hubiese sido objeto de selección; la forma resulta regular y determinada, y aunque desprovistas de ornamentación hállanse embellecidas algunas piezas por un baño vidriado. Las jarras y copas cilíndricas de ancha boca son los ejemplares hasta ahora descubiertos y conservados en los museos, existiendo en el Británico de Londres un vaso excepcional por ser el único ornamentado que se conoce. Fué hallado en *Hillah*, afecta la forma de un cesto con asa, adornado con ángulos dentellados en relieve, suponiéndose que corresponde al período de decadencia del arte caldeo.

Mayor variedad de formas y más perfecta elaboración ofrecen los productos cerámicos asirios. Los vasos sin pie, terminados en punta para ser empotrados en la tierra, curvos, achatados y ventrudos, botellas y ánforas provistas de una ó dos asas y largo cuello, recuerdan por su estructura, por más que no sea absoluta la semejanza, los tipos clasificados en la cerámica griega con las denominaciones de *ánforas*, *pithos*, *alabastrones*, *prosopata*, *gutus*, etc. Raras son las piezas ornamentadas del primer período, ya que no se desarrolló entre los ceramistas el gusto en la decoración hasta el siglo IX, en el que comenzaron á embellecer sus obras con líneas geométricas primero y con representaciones de animales después, trazadas con color rojizo obscuro ó pardo sobre fondo amarillo, al igual de lo que posteriormente practicaron durante la época de transición los ceramistas de Chipre, Micenas y Atenas. Las piezas halladas en las ruinas de *Birs-Nimrud*, en Babilonia, demuestran que los asirios conocieron y aplicaron el esmalte, siendo los colores distintivos el amarillo y el verde azulado.

No es ciertamente en los vasos y demás objetos en donde deben hallarse las más interesantes manifestaciones del arte asirio, puesto que parece como si los ceramistas hubiesen concentrado todos sus esfuerzos y toda su fantasía en los azulejos decorativos que embellecían las monumentales construcciones de Nínive, Babilonia y Susa. Cierto es que Caldea fué la primera en emplear este sistema de decoración; pero la circunstancia de haberse hallado en aquel país únicamente fragmentos de ladrillos esmaltados, nos obliga á dedicar mayor atención á los revestimientos murales ejecutados por los asirios, de los cuales tan excelentes muestras conservan las ruinas de Korsabad y Birs-Nimrud. Admirable acierto desplegaron aquellos artífices al combinar los azulejos y desarrollar con ellos las composiciones historiadas ó decorativas, en las que las representaciones de figuras humanas y animales llegan á medir dos metros de altura. Para formar exacto juicio de la importancia de esta clase de obras basta examinar los hermosos azulejos que decoran uno de los departamentos del palacio de Sargón, en Korsabad, en los cuales se destacan, sobre fondo azul, leones, águilas y unicornios pintados de amarillo con toques blancos. En otras localidades, como Nínive, se desarrollan en la misma clase de revestimientos otros motivos y representaciones, como rosetones, estrellas y genios alados, si bien son iguales los colores empleados. Algunos azulejos, lo mismo asirios que caldeos, ostentan inscripciones trazadas en caracteres cuneiformes. Esmaltábanse separadamente y adheríanse á los muros con betún, cuidando de casarlos con exactitud, de manera que su unión resultara precisa y perfecta.

Algunos autores suponen que la importancia que los azulejos alcanzaron en la Mesopotamia se debe

á la carencia de piedras y mármoles en aquel país, inclinándose otros, creemos que con mayor acierto, á atribuir dicha importancia al atractivo que la decoración polícroma de vivos colores había de ejercer en aquellos pueblos, inclinados á la brillantez de tonos que interpretaba las tendencias del gusto oriental.

Cuanto á Egipto, cuna de todas las civilizaciones y pueblo esencialmente creador, ofrece vastísimo campo para el estudio de sus producciones cerámicas. De la misteriosa tierra de Misraim partieron los primeros fulgores que iluminaron á todos los pueblos de la antigüedad, y en aquel suelo privilegiado, en aquella rica comarca fertilizada por el Nilo, alcanzaron todas las artes tan señalado progreso, que ha de considerarse á aquellos artífices como los maestros y precursores de todos los demás, ya que emplearon cierta clase de procedimientos industriales con anterioridad á otros países. Tal acontece con el torno y el horno, cuya aplicación en la cerámica tardó algunos siglos en generalizarse, atestiguándolo, además de las pinturas murales que embellecen sus colosales monumentos y aun los materiales que los constituyen, los ejemplares descubiertos en las *mastabas* y la comparación que puede establecerse con los ejemplares de otras regiones producidos en la misma época.

La cerámica es, entre todas las artes industriales, la que tiene mayor abolengo. La abundancia y buena calidad de la arcilla que en dos fajas prolongadas marcaban el cauce del Nilo, ofrecían á los alfareros excelente material para la elaboración de vasos, ladrillos y piezas para el uso común y las atenciones del hogar. Durante el imperio de las dos primeras dinastías permaneció este arte en estado embrionario, empezando su verdadero proceso en el período menfítico, según lo atestiguan las pinturas que decoran los hipogeos de Beni-Hassán y los ejemplares hallados en aquellas construcciones destinadas al eterno descanso. En las curiosas composiciones que cubren los muros vense reproducidas todas las operaciones que practicaban los alfareros y expuestas todas las fases de la fabricación: el laboreo de la pasta, el moldeaje, la colocación en el horno y todos los trabajos que era preciso ejecutar, hasta en sus menores detalles; de manera que no es empresa difícil reconstituir un taller de alfarería egipcio tal como funcionaba dos mil años antes de Jesucristo.

Los vasos de este primer período son de barro amarillo ó rojo, mezclado con paja ó hierba, al igual que los ladrillos, de forma ovoidea y cuello corto, consistiendo su decoración en líneas negras y blancas pintadas después de la cochura ó bien simples relieves de hombres y animales. Como manifestación notabilísima de la aplicación de la cerámica á las grandes construcciones, podemos citar una de las diez y ocho pirámides que se levantan en Sakkarah, construída toda ella de ladrillo. Mide doscientos pies de altura, consta de siete pisos y en su única y espaciosa cámara mortuoria hallóse el sarcófago de Sneferu, *el dominador de las naciones*, según reza la leyenda *Ta satu*, que figura junto á la representación de aquel monarca en las rocas de Wady Magharah.

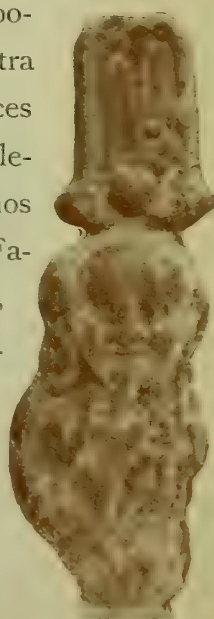
El período comprendido entre la cuarta y sexta dinastía, ó sea la elephantina, condensa una serie de iniciativas que se traducen en etapas gloriosas del arte cerámico. La vacilación, la ausencia de reglas y conceptos distintivos de la primera época, desaparece paulatinamente para dar lugar á la fijación de ideales y al establecimiento de reglas en la elaboración. Iníciase las elegantes y originalísimas formas, que tanto se armonizan en sus líneas con la riqueza de la decoración: perfecciónanse las pastas, cuya finura se acentúa, y empieza á aplicarse como complemento el barniz, que presta nuevo encanto á las producciones cerámicas, dándoles por medio del cobre y la potasa delicadas coloraciones. El arte aporta á la decoración sus elementos, y la flor sagrada del Nilo, el simbólico *loto*, las representaciones de animales y el Olimpo egipcio sirven á los artífices para embellecer sus hermosas producciones. Hathor, la Venus faraónica de cabeza de chacal, y Ra con la de gavilán, así como todas las divinidades y sus atributos figuran en la ornamentación de los vasos, algunos de los cuales hállanse divididos en dos zonas, roja y negra, formadas por igual número de piezas soldadas. Otros ejemplares ofrecen la particularidad de ser gemelos, unidos por medio de un asa común, que no siempre establece entre ellos comunicación.

A partir de la vigésima dinastía colocáronse en los sepulcros pequeñas estatuas funerarias, llamadas *Shbiti* ó *respondientes*, en representación de los servidores que debían auxiliar al difunto en los trabajos que le mandara ejecutar Osiris. Esta práctica dió lugar á la producción de un número considerable de obras que en cantidad extraordinaria se han encontrado en los sepulcros, en las cubiertas de los sarcófagos y aun dentro de las grandes cajas que encerraban las momias. En este grupo pueden comprenderse las estatuas que tratan de reproducir al personaje cuyos restos guarda misterioso enterramiento, pudiendo citar, entre otras, por su especial significación, la bonita estatua cubierta de esmalte azulado (fig. 156), que según reza la inscripción que ostenta, representa á la reina Hontoui, XX dinastía. Y ya que hacemos mención de una obra embellecida por el esmalte, preciso es que hagamos constar, en vista del considerable número de ejemplares que han legado á la posteridad los artífices egipcios, que poseyeron perfecto conocimiento de las materias vitrificables, aplicándolas tan acertadamente en las variadísimas manifestaciones del arte cerámico, que es preciso reconocer su indiscutible maestría.


Fig. 156. – Estatua egipcia de barro esmaltado (Museo-Biblioteca Balaguer de Villanueva y Geltrú)

No menos atención merecen las piezas de *porcelana egipcia*, así denominadas por algunos autores, que revelan un notable progreso industrial, por más que la materia de que está formada la pasta guarda más analogía con la loza. La arena blanca sustituye al barro, habiéndose sometido las piezas á una cochura moderada, que dista mucho de la que precisa la porcelana. Con esta pasta fabricáronse tejas vidriadas, objetos de tocador, amuletos, escarabeos, estatuas funerarias y otros mil objetos, cubiertos de un hermoso vidriado, colorido por medio del óxido de cobre, que da á esta clase de obras el aspecto del mármol pulimentado. Las piezas elaboradas con esta clase de tierras, silíceas ó cuarzosas, han de considerarse como productos intermedios entre la greda y la porcelana y manifestación indudable de una industria que había logrado señalados progresos. Cuanto á la coloración, casi uniforme en todas las piezas, suponen algunos arqueólogos, entre ellos Jacquemart, que debe atribuirse más que á la deficiencia de los artistas á las imposiciones de un simbolismo pagano. En los Museos de Bulaq y del Louvre pueden examinarse, sin embargo, piezas vidriadas cuyo blanco color sirve de fondo á incrustaciones ó pinturas ejecutadas en diversos tonos, azul, negro, violáceo, verde y aun rojo, notándose en otras la combinación del verde y el azul cobrizo con el cobalto, el negro y el amarillo. La disposición de las tintas, colocadas de manera que se confundan sus tonos á pesar de la superposición que se determina por los contornos de los dibujos que con ellas se desarrollan, es otra de las circunstancias que confirman la seguridad y destreza con que operaban los artífices egipcios. Con igual acierto utilizaron los azulejos para los revestimientos y como complemento decorativo de las construcciones. Distínguense por sus vivos tonos amarillo, verde, rojo y blanco, sobre los que se destaca el nombre del Faraón en cuyo reinado se construyeron, afectando la forma rectangular, según todavía puede observarse en el revestimiento del arco de la puerta de la cámara mortuoria de una de las pirámides de Sakkara.


Fig. 157. – Estatua funeraria egipcia de barro (Museo-Biblioteca Balaguer de Villanueva y Geltrú)


Fig. 158. – Estatua egipcia de barro (Museo-Biblioteca Balaguer de Villanueva y Geltrú)

El arte cerámico presenta en Egipto tres fases distintas que marcan igual número de períodos: el correspondiente á la alta antigüedad, cuyas producciones revelan la infancia de la industria, apenas abrillantadas las piezas por una simple capa de barniz de escasa consistencia: el medio, que puede considerarse como el del completo desenvolvimiento de la industria indígena, ya que se determinan las formas, y el vidriado, más compacto que en el período anterior, aseméjase al esmalte; y la era Ptolemaica, significativa por la influencia helénica que se observa en el arte

cerámico, por más que continuaron produciéndose piezas de carácter nacional, tan determinadamente ajustadas al simbolismo religioso y á los cánones artísticos como lo son la estatua funeraria reproducida en el grabado 157, procedente de la necrópolis de Tebas, y la que representa á Horo con el dedo extendido sobre los labios, significando el triunfo de la luz sobre las tinieblas (fig. 158).

Respecto de los vasos carecían de la elegancia de líneas y brillante ornamentación que tanto distingue á los ejecutados en los anteriores períodos. Sobre la lisa superficie que la mayoría de ellos presentan, dábase una mano de color ó de barniz, procedimiento que se perpetuó hasta la dominación romana en todas las piezas de barro cocido destinadas á vulgares usos (figs. 159 y 160). Otras, como excepción, están decoradas con humanas representaciones groseramente trazadas en hueco y pintadas de negro ó rojo (fig. 161), produciéndose asimismo hermosas obras de finísima pasta egipcia, esmaltadas de color azul verdoso, que no pueden confundirse con los tipos corrientes, que, como ya hemos dicho, variaron poco en su estructura. La civilización faraónica difundió su cultura y progreso por las regiones orientales, de donde al cabo de algunos siglos, los persas y árabes recogieron sus enseñanzas y el conocimiento de sus industrias. La cerámica oriental aprovechóse de sus elementos, dando lugar á la creación de una rama importantísima. No en balde se asigna á Egipto el concepto de haber sido el pueblo matriz y cuna de todas las industrias que florecieron en el mundo antiguo.

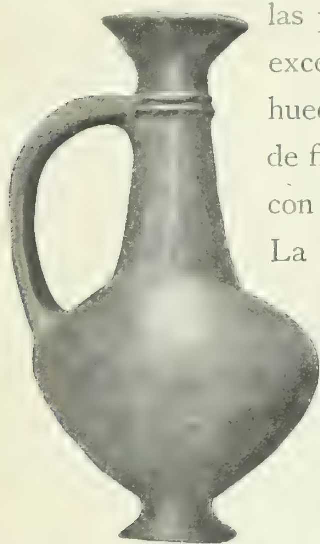


Fig. 159. – Vaso egipcio para libaciones (Museo-Biblioteca Balaguer de Villanueva y Geltrú)

El pueblo hebreo, dedicado en sus primeros tiempos á las faenas agrícolas y pastoreo, no produjo obras que puedan dar á conocer su cultura y el desarrollo de las artes é industrias. La misión que debió llenar obligóle primero á la movilidad y á la esclavitud después, cuando los egipcios recelaron de sus propósitos y los faraones juzgáronlos como raza inferior y dispuesta para la servidumbre. Durante el período de su nómada existencia y en el de su opresión, viviendo errantes ó dedicados á la fabricación de ladrillos y á la construcción de monumentos, carecieron de las condiciones necesarias para desarrollar sus iniciativas. De ahí que sus producciones tengan tan señaladas conexiones con las egipcias y que la cerámica, entre ellas, sea reflejo de la del país dominador. En la primera época de su establecimiento en la tierra de Misraim, acogidos como huéspedes gracias á la autoridad de José, pudieron iniciarse en los progresos de aquella civilización tan superior á la por ellos representada; mas cuando desapareció su protector y el Faraón en cuyo ánimo aquel influía, y á Apepi sucedió Menephtah, asignóseles el carácter y la condición de extranjeros, privándoles de los derechos que antes disfrutaban. Esto no obstante y á pesar de los esfuerzos de algunos de sus grandes hombres, no pudieron sustraerse á la influencia que en ellos ejercieron los egipcios, según lo demuestra el hecho de haber tenido Moisés que combatir repetidas veces sus tendencias panteístas, contagiado su espíritu por las prácticas observadas en las grandes ciudades del imperio faraónico. Los productos cerámicos son verdadero remedo de los egipcios, reduciéndose generalmente á piezas destinadas á usos vulgares, decoradas algunas de ellas, si bien en reducido número, con frutos y elementos del reino vegetal. La ausencia de figuras y otras representaciones débese á las leyes dictadas por sus legisladores para evitar la idolatría á que tan propensos se mostraron los hebreos por efecto de las ideas recogidas en Egipto, resultando exacta la afirmación de Jacquemart, al consignar que Judea fué la verdadera cuna de la iconoclastia. Además de los vasos de barro cocido, de que hacemos mérito anteriormente, labraron piezas embellecidas con bonitos esmaltes de iguales tonos que los egipcios, tales como copas, lámparas, etcétera, de cuyos tipos existen algunos ejemplares en el Museo del Louvre.

Los fenicios, verdaderos monopolizadores del movimiento comercial del mundo antiguo, avezados por sus atrevidas expediciones marítimas á recorrer grandes distancias y á arrostrar los peligros de la navegación, fundaron importantes factorías en las costas mediterráneas, que á modo de grandes núcleos de

contratación concentraban los más valiosos productos de cada comarca, á cambio de las obras de la industria oriental, muy superiores á las groseras creaciones de aquellos pueblos que no habían recibido todavía los primeros fulgores de la civilización. Strabón, Posidonio y Diodoro de Sicilia, al ocuparse de Iberia en sus narraciones, ponen de manifiesto la inmensa riqueza metalúrgica que en ella existía y el activo tráfico que sostenían los fenicios, quienes á cambio de diversas mercancías recibían plata y oro. Análogas transacciones debieron sostener en las Casitéridas, de donde sacaban el estaño, y en Sicilia, Cerdeña, Libia y demás países que visitaban y á los que extendían sus provechosas correrías. Entre los varios artículos que importaban, menciona Strabón los productos cerámicos, que habían de merecer gran estima, dado el atraso en que se hallaba esta industria entre los pueblos occidentales. Los negociantes de Tiro y Sidón expedían sus naves cargadas de vasos, copas, jarras y demás objetos de barro, cuyas formas, ornamentación y cochura hacíanlas muy superiores á las mal cocidas y groseras vasijas de nuestra época protohistórica. La perfección que podían dar á sus obras los artífices orientales por medio del torno y el horno, no era posible alcanzarla por los rudos alfareros ibéricos, entregados á sus toscos y rudimentarios procedimientos de elaboración. Hay que observar que las piezas importadas por los fenicios no pueden estimarse en su totalidad como manifestaciones de su industria, ya que correspondían á diversas procedencias, distinguiéndose las por ellos manufacturadas por las inscripciones que ostentan. Pueblo más mercantil que productor, no logró imprimir á sus obras el carácter de su nacionalidad, asimilándose los conceptos artísticos é industriales de aquellos países con quienes sostenía activas relaciones. De ahí que sus producciones cerámicas no revelen originalidad en su estructura y ornamentación. Los trazados geométricos, ajedrezados, aspas, etc., trazados á pincel con color pardo ó rojizo sobre fondo amarillo ó agrisado, recuerdan los motivos empleados por los caldeos, así como el esmalte azul verdoso que embellece algunas piezas ha de estimarse como una imitación del arte egipcio, y los adornos que decoran otras obras de alfarería, distribuídos por zonas, con representaciones de animales y árboles, dibujados á punzón ó en relieve, son trasunto del gusto helénico. De todos recogieron elementos, y ávidos de lucro no titubearon en imitar las obras más estimadas, vendiéndolas como originales, á fin de obtener pingües ganancias, pudiendo considerarles como los primeros falsificadores.


Fig. 160. – Vaso egipcio para libaciones. (Museo-Biblioteca Balaguer de Villanueva y Geltrú)

Interés ofrece también la alfarería chipriota, no sólo por la índole especial de sus productos, sino que también por la significación de aquel pueblo, resultado de la fusión de elementos semíticos y griegos, debiéndose á esta circunstancia la semejanza que ofrece el proceso de su arte cerámico con el de la industria fenicia. Rica la isla de Chipre en arcilla plástica, no costó esfuerzo á sus artífices alcanzar señalados progresos y dar á sus obras las graciosas y artísticas formas á que debieron su celebridad, perpetuadas á través de los siglos, puesto que aún hoy elabóranse hermosas piezas que los alfareros chipriotas exportan á todos los pueblos del litoral de Siria y Asia Menor. Los vasos más antiguos que se conocen, descubiertos en la necrópolis de *Alambra*, cerca de *Dali*, son de barro negro ó arcilla rojiza, con adornos incisos. Los tipos posteriores tienen la panza esférica prolongada y alto cuello, asas poco definidas, consistiendo su decoración en adornos geométricos, rosetones y figuras pintadas en colores rojo ó pardo sobre fondo amarillo pálido.


Fig. 161. – Vaso egipcio para libaciones. (Museo-Biblioteca Balaguer de Villanueva y Geltrú)

A Grecia, á la que el arte antiguo debe sus más bellas manifestaciones,

estaba reservada la gloria de aportar al proceso de la cerámica las obras más notables y las páginas más brillantes de su historia. Pueblo creador, saturado por el sentimiento de la belleza, había de elevar necesariamente á igual nivel que las demás industrias la más humilde por la condición de la materia empleada, pero tal vez la más indicada por su ductilidad para que sus artífices pudieran hallar la plástica expresión del concepto artístico que informa todas las creaciones helenas. No hemos de acudir, para investigar las fuentes de su origen, á sus hieráticas leyendas, ni á las fábulas de los tiempos heroicos cantadas por los poetas. Los ejemplares que durante muchos siglos han permanecido ocultos en los enterramientos aportan los antecedentes necesarios para conocer las fases de esta industria, en la que tan íntimamente ligada se halla la acción del artista con la del artífice.

Las ingénitas condiciones de los helenos desenvolviéronse por causa de la compenetración de ajenos elementos, convirtiéndose los primitivos pobladores por efecto de la influencia egipcia, en aquel pueblo que tanto se engrandeció por la elevación de sus ideales y sus cívicas virtudes. Al invadir el egipcio Inachus el territorio griego en 1790 antes de la era cristiana, sembró la semilla que tan opimos frutos había de producir, secundándole después su compatriota Cecrops, al fundar en 1582 el reino de Atenas. Uno y otro encaminaron sus esfuerzos á lograr la fusión heleno-egipcia, infiltrando en los selváticos pobladores de aquel país los conceptos de la civilización oriental, que presto se asimilaron, si bien modificándola con los elementos indígenas, hasta entonces no expresados por la rudeza de su existencia. «Con el sentimiento de la belleza – dice un ilustre escritor – recibieron del cielo los gérmenes de la superior inteligencia, de suerte que la misión de los legisladores debió limitarse á señalar el camino que habían de recorrer para colocarse en lugar preeminente. Circunstancias especialísimas concurrieron en aquel privilegiado país para que llegase á ser el emporio del arte y sus habitantes poseyeran en tan alto grado el sentimiento de lo bello. La naturaleza, que cobra mayores encantos por la fuerza luminosa de los rayos solares, su purísimo cielo, sus hermosos paisajes, todo cuanto constituía ó recordaba la tierra helénica, contribuía á educar el espíritu de aquel pueblo y á procurarle medios para aquilatar el sentimiento y el concepto de la línea y del color. El patrio suelo procurábale pétreos materiales para sus incomparables estatuas y soberbios monumentos, y finísima arcilla para modelar sus elegantes vasos y sus escultóricas producciones. La alfarería y la pintura fueron en los primeros tiempos dos artes hermanas, puesto que ambas se completaban, ya que el artífice perseguía, á la vez que la elegancia de la forma y la perfecta ejecución de la obra, el medio de embellecerla y decorarla con el auxilio del barniz y de la ornamentación. Posteriormente constituyó una labor singular el decorado de los vasos confiándose á artistas especiales, quienes trazaban sobre sus tersas superficies las figuras y los motivos que los avaloraban, dándose el caso de que en muchos ejemplares figura el nombre del pintor junto al del alfarero, pudiendo afirmarse que la cerámica sirvió á la pintura de escuela y medio de expresión. No debe sorprender, por lo tanto, el elevado concepto que merecieron las piezas de barro cocido, lo mismo en sus centros de procedencia que en los países adonde se exportaban, pues aparte de su excelencia como obras de alfarería, considerábanse como artísticas producciones.



Fig. 162. – Vaso corintio con fajas de animales, siglo VIII antes de J. C. (Museo Británico de Londres)

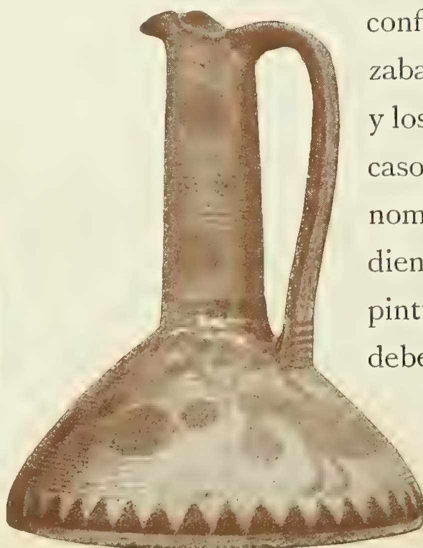


Fig. 163. – Lekythos griego para perfumes, siglo VII-VI antes de J. C. (Museo Británico de Londres)

A Ceramo, hijo de Ariadna y de Baco, atribuyeron los griegos la invención de la cerámica, distinguiéndose con el nombre de aquella divinidad el barrio de Atenas, en donde existían los talleres de alfarería, ensalzando sus celebrados poetas, entre ellos Homero, la habilidad de los artífices y la belleza de sus obras, que las embarcaciones fenicias conducían á otros países, cruzando el Mediterráneo y aventurándose hasta las costas del Atlántico. Los vasos primitivos no se asemejan á los de la buena época, puesto que para llegar al grado de perfección que alcanzaron preciso fué que la cerámica griega siguiera el curso lento, pero fructífero, del proceso que se observa en el arte de los demás pueblos. La arcilla es más grosera, la pasta no se ha sujetado á los procedimientos que han de aumentar su finura y la ornamentación revela la influencia de extrañas corrientes. Paulatinamente fueron acentuándose las líneas, adquirió la forma mayor belleza y dióse á la decoración la amplitud necesaria para embellecer por completo la lisa superficie de la pieza, determinándose de la exacta disposición de los motivos y de su perfecto ajuste el encanto que producen. Difícil es explicar satisfactoriamente el misterioso simbolismo que entrañan los motivos ornamentales que embellecen los vasos; pero aun sin aclarar su enigmática representación, interesan por el acierto é inteligencia con que el artista supo aplicarlos. En tres agrupaciones se han clasificado los productos de la cerámica griega, correspondientes á igual número de clases de decoración: la llamada antigua, la que se distingue por tener el fondo rojo y negras las figuras y aquella en que se hallan invertidas las dos tonalidades, ó sea negro el fondo y rojas las figuras, sin que, á pesar de las diversas opiniones emitidas por eminentes arqueólogos, haya podido determinarse cuál debió ser el estado de la elaboración escogido por los artistas para proceder al decorado de los vasos. La duda no empece para que se admire la habilidad é inteligencia de aquellos artistas, que con tal maestría supieron avalorar sus obras por efecto del contraste obtenido con la tinta negra y el tono rojo de la arcilla, desnuda ó abrillantada por un barniz. Los vasos del primer grupo, de reconocido carácter ó influencia fenicia, distinguiéronse en su origen por su ornamentación geométrica, remontándose su antigüedad desde el siglo XX hasta el VIII antes de J. C., empleándose posteriormente las representaciones humanas rudimentariamente trazadas. El carácter oriental se refleja en los vasos corintios, cuya ornamentación compuesta de series de cuadrúpedos y otros animales y figuras humanas, pintadas con tonos pardos sobre fondo amarillo y perfiladas á punzón, evocan el recuerdo de los bajos relieves asirios (figs. 162 y 163). Los vasos con pinturas negras sobre el rojo fondo de la arcilla recomiéndanse por la correcta severidad de la forma y los asuntos que desarrollan, representando las más de ellas pasajes de las leyendas de los tiempos heroicos. La rigidez simbólica de las figuras perdió su hierático carácter, procurando los artistas acentuar los trazos haciéndolas más humanas. No se crea, sin embargo, que estas producciones se asemejen á las distintivas de la buena época, pues pecan de incorrectas y de exageradas en sus líneas, adivinándose sólo un noble empeño y el decidido propósito de reproducir el natural, sin poseer la necesaria educación artística.



Fig. 164. – Vasos griegos de tierra cocida y vidriada con ornamentación negra, siglo VII-VI antes de J. C. (Museo Británico de Londres)

«El procedimiento empleado en estas pinturas es sencillísimo – dice el distinguido arqueólogo D. José Ramón Mélida en su notable estudio acerca de los vasos griegos del Museo Arqueológico Nacional. – Realzado el color rojo de la arcilla con un barniz, al cual solía añadirse, si era necesaria, alguna materia colorante, y recibida la primera cocción, se trazaban las líneas que habían de encuadrar la composición y se indicaba ésta con pluma ó caña que no arañase la superficie. Después rellenábanse de negro las figuras é igualmente el resto del vaso, aunque hay excepciones, dejando de fondo del asunto el tono rojo. Seguidamente venía la operación de repasar, con punzón de bronce ó de hierro, los contornos y dintornos de las figuras, marcando los pliegues y ornatos de los trajes y los detalles de las armas y accesorios: luego restaba solamente sujetar el vaso segunda vez á la acción del horno, para que el color negro adquiriese consistencia.»

Tinágoras, Clitias, Amasis y otros artistas embellecieron con sus composiciones, inspiradas en las leyendas homéricas, los hermosos vasos que labraron alfareros tan celebrados como lo fueron Nicóstenes, Hermógenes, Ergotinos, Tleson, Glaucytes, Exekias, etc., correspondiendo estas producciones al período arcaico, que alcanza hasta el siglo v, en lo que respecta al proceso de la cerámica griega. Hay que advertir que algunos ejemplares afectan caprichosas formas, armonizándose el procedimiento de ornamentación de que dejamos hecho mérito con la aplicación de elementos escultóricos (figs. 164 á 166).

En el último tercio de la quinta centuria (antes de la era cristiana) operóse una modificación en el decorado de los vasos, que si bien parece sencilla, resulta de gran importancia por lo que respecta á la técnica. Consiste en la transposición de las tonalidades empleadas, reservando para las figuras el rojo color de la arcilla y el negro exclusivamente para los fondos. El procedimiento para la ejecución de esta clase de obras era inverso al adoptado en el anterior estilo, resultando más un dibujo que una pintura, puesto que era preciso fijar los contornos con gran exactitud. Los ejemplares comprendidos en este grupo representan el período de mayor florecimiento. Las formas presentan extraordinaria elegancia en sus líneas y las figuras trazadas en las piezas resultan más proporcionadas y bellas que las ejecutadas anteriormente, suavizándose las exageraciones del estilo arcaico. De ahí que á la vez que un cambio de procedimiento signifique un adelanto ó progreso artístico.

Múltiples y variadísimos son los asuntos elegidos por los decoradores griegos para embellecer las producciones de la cerámica. Los mitos helenos y las leyendas de sus héroes ofreciéronles vasto campo para dar muestra de su habilidad é inteligencia. Atenea y Hércules vense representados en los vasos con otras divinidades de su pagano Olimpo, y Teseo y Aquiles aparecen también como los describe la leyenda. Ceremonias nupciales, festines, combates, cacerías, cuadros de costumbres, escenas de la vida íntima, el hogar, la familia, todo en fin, represéntase por medio de la monocrómica decoración, siendo, en cierto modo, esta clase de producciones una completa revelación de la existencia y de la historia del pueblo heleno, plásticamente manifestada. Hermosa muestra de este género de composiciones ostenta el *Kalpis* que reproduce el grabado 167 y los vasos que figuran en las dos láminas tiradas aparte que se acompañan, pertenecientes al grupo de los de fondo negro.

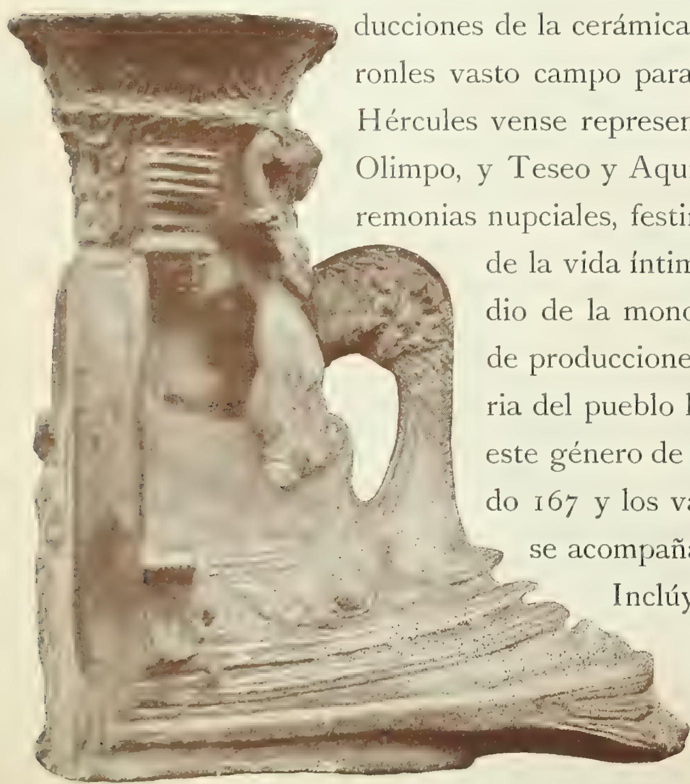


Fig. 165. – Parte lateral de un vaso griego de tierra cocida y vidriada, siglo IV antes de J. C. (Museo Británico de Londres)

Inclúyense en esta agrupación los *Lekythos* atenienses ó vasos blancos, cuya denominación se halla justificada por el color del fondo, obtenida por medio del baño que exteriormente se daba á esta clase de piezas con tierra de pipa cuidadosamente pulverizada. Las figuras están dibujadas con líneas trazadas con rojo ó negro, con tal

ARTE GRIEGO

PINTURA DE VASOS

Figura una escena amatoria con carácter simbólico funerario, reproducción en estilo y gusto floridos de otra del Museo Santángelo de Nápoles, representada por varias figuras en una urna cineraria de forma doble.



URNA CINERARIA GRIEGA DE ESTILO FLORIDO Y FORMA DE DOBLE VASO
CONSERVADA EN EL MUSEO SANTÁNGELO DE NÁPOLES

arte y corrección, que necesariamente ha de suponerse fueron obra de notables artistas que florecieron en el período de mayor esplendor del estilo heleno.



Fig. 166. – Parte posterior de un vaso griego de tierra cocida y vidriada, siglo IV antes de J. C. (Museo Británico de Londres)

Los productos de la alfarería griega divídense, por lo que respecta á la manufactura, en mate y abrillantada ó lustrosa, clasificándose, por efecto de su ornamentación, en los tres grandes grupos ya indicados, que á su vez comprenden los vasos pintados de estilo primitivo; los antiguos, decorados con relieves; aquellos cuyas pinturas reflejan el estilo asiático; los corintios y los negros y rojos con grabados y relieves. Cuanto á su forma, tan variada como los usos á que se aplicaban, determina una diversidad de tipos que corresponden á las siguientes denominaciones.

El *Anfora* ó *Diota* tenía dos asas cuya forma y dimensiones eran tan varias como los usos á que se destinaba. El ánfora común, utilizada para contener y conservar el vino, afecta la forma cilíndrica prolongada, terminando en punta para poder empotrarla en el pavimento de las bodegas. Labrábanse con arcilla ordinaria y carecían de ornamentación, ostentando algunas veces la marca del alfarero ó el nombre del propietario grabado en hueco. Cuanto al segundo tipo, ó sea las ánforas de carácter artístico, presentan gran variedad de formas y decoración, según fuese el objeto á que se dedicaban, ya para las ceremonias religiosas ó para servir de premio en las fiestas panateneas.

La *Hydria* ó jarro para agua afectaba diversas y elegantes formas, así como el *Kalpis*, derivado del ánfora, si bien de menores dimensiones y más panzudo que aquélla, y el *Pelike*, de análogas aplicaciones y bellas líneas.

Krater denominábase un gran vaso provisto de dos asas, en el que se mezclaba el agua y el vino que se consumía en los banquetes y sacrificios, recibiendo la de *Kelebe* otro vaso adoptado para idénticos usos, pero que se diferenciaba por tener el cuello alto, la boca ancha y dos asas rectas.

Semiesférico, con ancha base y con curvada asa en forma de S, era el *Œnokoe*, que á modo de jarro elegantísimo servía para escanciar el vino aguado de las krateras, cuyas variantes son el *Prokhoos* y el *Epikhysis*.

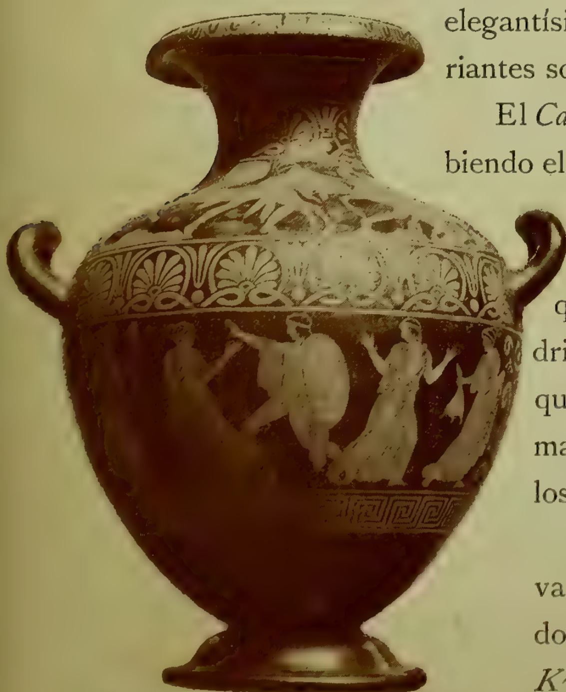


Fig. 167. – Kalpis griego (Museo nacional de Nápoles)

El *Canthare*, empleado para las bebidas, servía de atributo á Baco, recibiendo el nombre de *Amphotis* cuando variaba su forma. No menos elegante era el *Aryballos*, que prestaba la misma utilidad que los dos tipos anteriores: el *Phiale*, semejante á una botella; el *Kottabe*, con el que se bebía el vino consagrado á los dioses; el *Lekythos*, de cilíndrica forma y largo cuello, propio para contener perfumes, lo mismo que el *Guttus* y el *Alabastros*, representado siempre en poder ó en mano de las diosas y de las damas griegas, y el *Cotyle*, utilizado para los ungüentos.

Es el *Calyx* uno de los tipos más notables que presentan en su variedad de formas los vasos helenos, constituído por una copa con dos asas y sencillo pie, denominándose *Apoda* cuando carecía de aquél, *Kyathos* si presentaba una sola asa, y *Kolmos* si se hallaba de ellas despojado.

En el *Olpé*, especie de jarrito, conservaban los atletas el aceite de que se servían en las luchas, empleándose el *Stamnos*, de alto cuello acampanado, en unión de las krateras y los kelebes para contener el vino, y el *Oxybaphon* para guardar el vinagre, destinándose el *Rhyton* para las libaciones. Presentaba la estructura de un cuerno, afectando en su parte inferior, en la que existía un orificio para la salida del líquido, la forma de la cabeza de diversos animales.

La *Olla*, de manufactura asaz grosera, servía para la condimentación de los alimentos; y de gran receptáculo para el mosto ó el agua el tinajón denominado *Pithos* ó *Dolium*, uno de cuyos ejemplares convirtió en vivienda Diógenes *el cínico* y con él gran número de mendigos atenienses.

Con el nombre de *Urna* ó *Clapis* conocíase la vasija que se utilizaba para el transporte del agua, y con el de *Urna cineraria*, cuyas formas eran variadísimas, la que se destinaba á guardar las cenizas de los muertos, completando tan extensa nomenclatura los Holkion, Patina, Syphos, Skyphos, Pyxis, Kotyliscos, Páteras, Kylis, Istmios, Catinos, etc., etc.



Fig. 168. – Placa votiva de arcilla pintada

Igual ó mayor interés que las piezas de alfarería inspiran las producciones escultóricas de barro cocido ejecutadas por los artífices griegos, puesto que revelan los tipos y caracteres de aquel pueblo, por un medio agradable y simpático, esencialmente popular y naturalista, como habían de serlo las creaciones de aquellos que escogían sus modelos en cuanto les rodeaba. Los que á esta industria se dedicaban recibían el nombre de *coroplastas*, derivado de la palabra griega κοπαί, muñeca, por haber sido esta suerte de juguetes para los niños los primeros productos que fabricaron. Discordes andan los arqueólogos respecto de si esta clase de obras fueron modeladas ó moldeadas, en lo que al procedimiento se refiere; pero no así respecto de su mérito, que unánimemente se aprecia, estimando las figuritas de la buena época como verdaderas maravillas plásticas. Algunas de ellas son polícromas y otras doradas, como las de Éfeso; siendo las más de ellas expresión de actos de la vida jornalera y de la vida femenina, como atinadamente observa el erudito Otto Lüders. Otras representan antiguas divinidades, probablemente muy veneradas en ciertas comarcas griegas, respondiendo á la sentida necesidad de satisfacer un deseo popular, ajustada á sus creencias y devoción.

Si bien los ceramistas helenos no se dedicaron, como sus vecinos, á la elaboración de azulejos aplicables á las construcciones arquitectónicas, produjeron placas rectangulares de barro cocido y pintadas, con figuras negras ó rojas á semejanza de los vasos y según la época á que corresponden, destinadas á servir de exvotos. En ellas desarróllanse diversos asuntos en consonancia algunos de ellos con el objeto á que respondía su aplicación, ya representándose pasajes de sus míticas leyendas, escenas funerarias ó cuadros inspirados en diversos oficios ó industrias. Muestra de ello ofrece la placa reproducida en el grabado figura 168, correspondiente al período arcaico, conforme lo demuestra la coloración negra sobre fondo rojo, en la cual se representa á un alfarero, sentado sobre su escabel, dando vueltas á un *aryballo* puesto en la rueda, que pone en movimiento con la mano derecha para que pueda funcionar el desbastador.

Vese por lo expuesto la grandísima importancia que revistió la cerámica griega y el lugar preeminente que le corresponde ocupar en el proceso histórico de este arte. Grecia, orgullosa por la excelencia de esta clase de producciones, procuró elevar el concepto de esta industria, ya honrando la memoria de los más hábiles artífices ó destinando á servir de premio ó recompensa en sus populares juegos las piezas más notables de alfarería, que por tal motivo recibieron una especial denominación. Si hubo época en que los helenos llegaron á olvidar que de los egipcios recibieron sus enseñanzas, disculpable es tal desconocimiento, si se tiene en cuenta que á su solo esfuerzo, á su decidida voluntad, inteligencia y sentimiento, debieron las virtudes cívicas y el progreso artístico que constituye su gloria y les condujo al engrandecimiento.

La creciente preponderancia de Roma sobre las demás naciones determinó diferencias en el respectivo estilo, produciendo á la postre la casi total desaparición de las iniciativas artísticas. Grecia se resintió también de la influencia romana, y si bien sus obras conservaron los caracteres que tanto las distinguieron, la asociación de extraños elementos modificó sus cánones, ocasionando notables variantes en la forma y en la ornamentación. Tal acontece con las producciones cerámicas y singularmente con los vasos denominados italo-griegos, evidente manifestación de decadencia artística, caracterizada por la abundancia de adornos ejecutados con visible descuido y sin la pulcritud y el razonamiento que se observan en las piezas de la buena época. No se crea, sin embargo, que los artífices dieron al olvido sus tradiciones artístico-industriales, pues sus mismas obras, á pesar de ser un remedo de las ejecutadas en las anteriores centurias, demuestran plenamente que un pueblo que ha alcanzado la meta de sus aspiraciones no desciende con tanta facilidad al nivel de lo vulgar. Las formas acentuáronse, cual si se tratara de pronunciar más las líneas; dióse al cuello, al pie y á las asas traza elegante y bella, y cubrióse el vaso de adornos de tal manera, que apenas queda espacio para los negros fondos. Los asuntos representados ajústanse á los mitos y leyendas griegas, si bien las figuras pintadas de blanco, amarillo y rojo, como los elementos de ornamentación, no están ejecutadas con el mismo cuidado y habilidad que se observa en los trabajos de los artistas griegos (figs. 169 y 170).



Fig. 169.-Vaso italo-griego (Museo Nacional de Nápoles)

Remota es la antigüedad de la cerámica en Italia, cuyos productos revelan ya en sus primeras épocas cierta perfección é indiscutible destreza en los alfareros. Los tipos que representan aquel período afectan diversidad de formas, sin que obedezcan á un estilo determinado. La pasta es negra, consistiendo su decoración en adornos geométricos incisos, de carácter asaz rudimentario, sin que ofrezcan gran interés. No sucede lo mismo respecto de la industria etrusca, pues á pesar de su origen griego, manifiesta caracteres peculiares. Continuadores de los procedimientos indígenas, perfeccionaron su manufactura y avaloraron las obras por medio de la forma y de la decoración. Dos clases ó tipos presentan los vasos de Etruria: los de arcilla ordinaria y los labrados con la arcilla negra propia de la Toscana. Al primer grupo corresponden las urnas cinerarias ó *canopos* y vasos en forma de animales, representando unos y otros la primera etapa del arte etrusco, que abraza los siglos VIII y VII antes de Jesucristo. Mayor importancia revisten los vasos de arcilla negra llamados *búcaro negro*, decorados con relieves estampados de asuntos simbólicos y figuras aplicadas, existiendo algunos ejemplares que ostentan adornos ejecutados en hueco. Así las ánforas como los jarros, copas y vasos afectan formas caprichosas, debiendo considerarse todos ellos como productos de un arte adelantado. La importación de vasos griegos en Etruria durante el siglo IV (antes de J. C.) fué causa de la decadencia de la industria del búcaro negro, dedicándose los alfareros á imitar los modelos helénicos, sin que lograran igualarlos (figura 171).



Fig. 170.-Vaso italo-griego (Museo Nacional de Nápoles)

Otro tipo nos ofrece Italia como consecuencia de la influencia griega. Nos referimos á los vasos de barro cocido sin pinturas ni barnices que los embellezcan y cuya ornamentación, de carácter marcadamente religioso, consiste en la aplicación de elementos escultóricos. Afectan la forma de una *Hydria* deprimida, sobre la que se destacan los bultos de estatuas de varias divinidades, tritones, etc., modelados con perfección, y son bellas manifestaciones artísticas (fig. 172).

En los comienzos del siglo III decayó visiblemente la alfarería etrusca, dando lugar al crecimiento de otra rama imitativa, cual es la *campaniana*, caracterizada por la finura de la pasta, la consistencia del barniz y el procedimiento adoptado para la ejecución de los adornos, trazados al inciso ó con relieve y con el aditamento de inscripciones, continuando las formas distintivas del *ánfora*, *kalpis*, *calyx* y *páteras*.

La ruda condición y la simplicidad en las costumbres de los primitivos romanos fueron causa para que aquel pueblo no experimentara el deseo de hermosear sus obras, ya que en su espíritu no había germinado todavía el sentimiento y el culto á la belleza. Hasta un período ya muy adelantado de su historia, cuando sus sueños de engrandecimiento comenzaron á realizarse y las enseñas de la república atravesaron victoriosas apartadas regiones, no se entregó la sociedad romana á la lujosa ostentación y al refinamiento de sus costumbres, que al fin engendraron la molicie, y como consecuencia de ella su total ruina y desmoronamiento. Por eso las producciones cerámicas primitivas ofrecen escaso interés, puesto que responden á los albores de la existencia de aquel pueblo, que sólo atendía entonces á sus materiales exigencias. La pasta utilizada para la elaboración de los vasos es grosera, la cocción descuidada y vulgar la forma, sin que figuren en su superficie motivos ornamentales. Preciso fué que otro pueblo, saturado ya de los conceptos artísticos helenos, les facilitara sus elementos y ejerciera decisiva influencia para la producción de manifestaciones artísticas. De los etruscos recibieron sus primeras enseñanzas, reflejadas, en lo que respecta á la alfarería, en los vasos llamados de Arezzo, semejantes á los *búcaros*, de los que parecen continuadores, y muy especialmente de los tipos denominados *samianos* en la antigüedad. Como los etruscos, distínguense por la finura de la arcilla y por su escultórica ornamentación, diferenciándose éstos de aquéllos en el color, pues el tono obscuro de los etruscos conviértese en los romanos en roja coloración. La alfarería de Arezzo es el tipo característico de la que sirvió de modelo á todos los países dominados por la que se llamó señora del mundo. Mas para que la cerámica romana llegase á ser digna manifestación artístico-industrial de la grandeza de aquel pueblo, preciso fué que antes estudiaran sus artífices las producciones griegas y que en ellas se inspiraran al ejecutar sus obras. Las riquezas acumuladas en la Ciudad Eterna, aportadas por los comerciantes ó los generales, desarrollaron el gusto y el afán del embellecimiento. El botín recogido en los combates, las expoliaciones realizadas por las legiones en los países conquistados, reuniéronse en Roma como depósito y mercado de las producciones más valiosas y notables del mundo entonces conocido. La adquisición por los patricios de objetos tan diversos transformó por completo el aspecto de la vivienda, y al acrecentarse el afán de embellecer, multiplicáronse los medios de producción y desarrolláronse las industrias. En los comienzos de esta transformación destaca la nota imitativa aplicada inconscientemente; mas justo es consignar que este período fué relativamente corto, y que los artistas y artífices romanos lograron pronto crear un arte propio, gracias á una inteligente asimilación. Grandísimas ventajas alcanzó la alfarería, pues multiplicáronse sus aplicaciones y se avaloraron las obras por la bondad de elaboración y su artístico embellecimiento. Ya no se limitaron los alfareros á la producción de piezas comunes, pues en su deseo de imitar á los griegos, elaboraron hermosos vasos enriquecidos con elementos de decoración, si bien no pueden igualarse con aquéllos. Mas en donde la plástica romana se manifiesta en toda su belleza, es en la decoración de los edifi-



Fig. 171. – Vasos etruscos, procedentes de Corneto Tarquinia

cios y del interior de las viviendas. Los artistas dedicáronse con plausible acierto á modelar notabilísimos relieves en barro, que aplicados como elementos decorativos constituían el mejor ornato en los edificios públicos, en los templos, en las villas y en los palacios. Interesantísimos ejemplares de esta clase de obras, con justicia estimadas como magistrales, guárdanse en los museos de Italia, siendo muy notable la copiosa colección que se conserva en el Louvre. Las poéticas ficciones del culto á los dioses y á la naturaleza son los asuntos escogidos y representados, combinadas las figuras y humanas representaciones con guirnaldas, palmetas, mascarones y otros motivos que contribuyen á completar el buen efecto que su vista produce. La mitología griega ofreció á los escultores inagotables fuentes de inspiración. De ahí que en los relieves á que nos referimos se vea representado á Hércules en todas las fases de su acción, dominando al Toro de Creta ó combatiendo con el León de Nemea; á Teseo, el héroe jonio, en lucha con los monstruos que asolaban el país ó bien aniquilando á las amazonas. El ciclo troyano aportó nuevos temas que desarrollar en las diversas situaciones de Paris, Elena y Menelao. Esta clase de obras, en donde el valor artístico se sobrepone al mérito que puedan tener como resultado de una industria adelantada y floreciente, modelábanse con notable arte, siendo objeto la cochura de particular interés, conforme lo atestiguan los ejemplares que han llegado hasta nosotros, desafiando la acción del tiempo á través de tantos siglos.

Gran importancia revistió también en Roma la manufactura de figuritas de barro cocido, imitación de las estatuitas griegas y continuación de las tradiciones de esta industria, ya que además de la semejanza que se observa en lo que atañe á la ejecución, el estilo, el arte que revelan y las representaciones mitológicas, tipos femeninos y populares, son testimonio de la identidad de su origen. No lograron, sin embargo, los artistas romanos la perfección que los helenos, y sólo por excepción pueden mencionarse los ejemplares inspirados en las crudezas del naturalismo. Las producciones de los *coroplastas* de Atenas aventajan á las de los *sigilares* de Roma, pues éstos no llegaron á poseer la habilidad y la inteligencia de aquéllos para producir obras de arte que aún sorprenden por la elegancia de los pliegues del ropaje, la expresión y el sentimiento que revelan, verdaderas manifestaciones de un pueblo que tanto se distinguió por su originalidad y por su culto á lo bello. Otra diferencia debe establecerse entre unas y otras obras, pues que es muy limitado el número de las figuritas modeladas por los artífices romanos y por demás considerable el de las moldeadas y retocadas al salir del molde, de manera que han de estimarse más como producciones industriales que como creaciones artísticas. Además de las figuritas representando divinidades y tipos diversos, ejecutaron los *sigilares* romanos exvotos, consistentes en cabezas, manos, pies, piernas y *falos*, y modelos para los artistas. El Museo Arqueológico Nacional posee una copiosísima colección, compuesta de tres mil ejemplares, en extremo interesante y de grande utilidad para el estudio de la plástica romana.

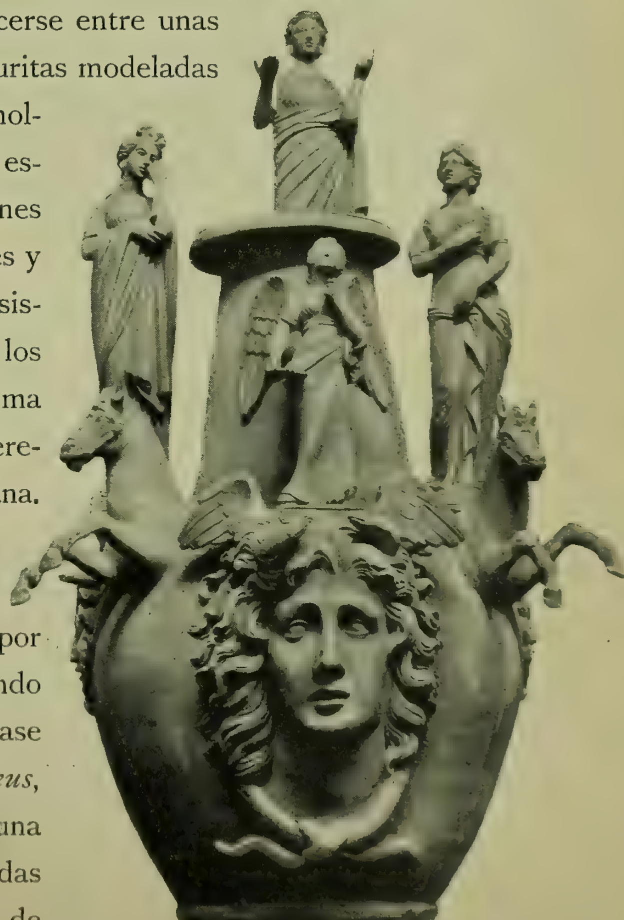


Fig. 172. – Vaso cinerario procedente de Apulia (Museo Nacional de Nápoles)

Los vasos se clasifican en dos grandes grupos por efecto de la pasta con que han sido elaborados, esto es, en ordinarios y finos. Los de barro ordinario hállanse representados por las vasijas y demás piezas empleadas en el uso doméstico, siendo sus tipos el *ánfora* (fig. 173), el *dolium* ó tinajón de ancha base y grandes dimensiones; el *kalpis*, semejante á un jarro; el *urceus*, cuya forma y destino recuerda el kráter griego, así como una variedad de copas, algunas de ellas primorosamente adornadas con anillitas. La arcilla, que constituye la pasta de esta clase de producciones, resulta compacta y tersa en su superficie, ya sea

amarilla ó rojiza, de manera que permite que las paredes de los vasos sean delgadas y por lo tanto livianas, á excepción de las ánforas y dolius, cuya aplicación exigía mayor consistencia. Los vasos barnizados ó lustrosos forman el segundo grupo, distintivo de la mejor época de la cerámica romana. La elegancia y simplicidad de las formas son fehaciente demostración del buen gusto de los artífices y del progreso por ellos realizado, á cuyo embellecimiento tanto contribuyeron los escultores por medio de hermosos relieves que dan á la obra un carácter marcadamente artístico. Este sistema de decoración monócroma obteníase por la aplicación de los relieves que desarrollaban motivos decorativos ó historiados, sobre la lisa superficie de las piezas, siendo aún hoy causa de alabanza la delicadeza y finura del modelado, que sólo podían ejecutarlo artistas inteligentes y dotados de indiscutibles aptitudes y habilidad (fig. 174). El procedimiento adoptado para la manufactura era por demás sencillo, ya que el alfarero practicaba con el original modelado por el escultor operaciones semejantes á las del vaciador, si bien quedaba á cargo del artista la terminación de la obra, en lo que respecta á su decorado. Muchas piezas ostentan el nombre del alfarero, estampado á modo de marca.



Fig. 173
Anfora romana

La fabricación de los vasos á que nos referimos, ó sea el tipo abrillantado por el rojo barniz, remóntase al siglo anterior á la venida de Jesucristo, abundando, en lo que atañe á la formas, las *ánforas* pequeñas, *urceus*, *patinas*, *páteras* y *catinos*, que representan las producciones cerámicas más finas y delicadas de la antigüedad.



Fig. 174. - Pátera romana de barro cocido adornada con relieves (Museo Británico de Londres)

Dentro de este grupo han de comprenderse los vasos agrisados ó negros, también barnizados, cuya tonalidad la determina el barniz que cubre la pasta, de calidad inferior á la arcilla roja, siendo de igual carácter los motivos de decoración que embellecen esta clase de piezas.

Merecen asimismo mencionarse las lámparas de barro cocido, cuya inmensa producción, ya que se usaron en todos los países dominados por el vastísimo imperio, demuestra que llegó á constituir una rama importantísima de la alfarería. Su forma consiste en un receptáculo, en cuyo centro superior existe un agujero destinado á recibir el aceite para la alimentación y adosados á él uno ó varios mecheros y en el lado opuesto el asa que permitía cogerla. Los tipos comunes carecen de adornos, no así las lámparas de lujo que ostentan primorosos relieves en el receptáculo, de carácter decorativo ó con figuras y representaciones de divinidades, gladiadores, animales, etc., etc. Colocábanse generalmente en el plato de los trípodes sustentadores, ejecutados en bronce, que formaban parte del menaje de todas las viviendas de la clase acomodada (fig. 175).

Réstanos hacer mérito de los tableros de barro pintados, que ejecutaron los ceramistas romanos, aplicables á revestimiento de los muros, á semejanza de los producidos por los pueblos orientales de la alta antigüedad, de los que se conserva un hermoso ejemplar en el Museo del Louvre, decorado con figuras que miden cerca de un metro.

Difícil es determinar las fuentes originarias de la cerámica persa. Los más conspicuos tratadistas no han logrado, hasta ahora, esclarecer tan importante extremo, sin que las investigaciones practicadas aporten antecedentes suficientes para fijar con exactitud una fecha ó punto de partida. Preciso es recurrir á la deducción, y apoyándose en ella y en los restos que han podido encontrarse en las ruinas de los palacios de los monarcas de aquel pueblo, suponer que fueron continuadores de los procedimientos usados por los

caldeos y los egipcios. Los acontecimientos que se desarrollaron en aquel país durante la edad antigua, las invasiones que repetidas veces asolaron su suelo y sus empresas guerreras y de conquista debieron ser causa para la destrucción de cuanto pudiera ser testimonio de su progreso y recordar las gloriosas tradiciones de sus industrias y manufacturas. Esto no obstante, á juzgar por los escasos ejemplares de la primera época que han podido conservarse, hemos de aceptar, de conformidad con la opinión de distinguidos arqueólogos, que en la elaboración de vasos imitáronse los procedimientos egipcios, dado el color y la condición de la pasta, recibiendo de los caldeos el conocimiento de la aplicación de los ladrillos vidriados como medio de decoración para revestir los muros de los palacios y monumentos. Perfeccionaron la elaboración, ajustándose, no obstante, al sistema por aquéllos empleado, de manera que embellecieron los edificios con hermosísimos frisos esmaltados, formados por la unión de ladrillos cuyos relieves desarrollaban temas ó motivos de decoración, sustituyendo con ventaja los revestimientos de igual naturaleza, ejecutados por los artífices de Caldea. Si la manufactura de esta clase de producciones alcanzó gran desarrollo é importancia, demuéstranlo los notables fragmentos encontrados entre los escombros y ruinas de la antigua Susa. De allí, de la fachada del que fué palacio de Artajerjes Memnón, proceden los magníficos frisos llamados de los *leones* y de los *arqueros*, existentes en el Museo del Louvre, felizmente descubiertos por M. Dieulafoy (fig. 176). Constituyen el primero nueve leones de $3^{m},50$ de largo por $1^{m},75$ de altura, de color blanco azulado, á excepción de la melena y los puntos salientes de la musculatura que se hallan coloridos de azul verdoso y amarillo obscuro, que campean sobre una superficie plana de azul turquí. Las dimensiones de la cabeza de las fieras y la acentuación de las líneas establecen semejanzas y conexiones con los revestimientos de Korsabad y de Nínive, adivinándose la influencia de la escuela asiria. Crisantemos, palmetas egipcias, líneas y otros dibujos geométricos sirven de encuadramiento de tan peregrina obra, digna pareja del friso de los arqueros, en el que figuran varios soldados de perfil, representación, quizás, de la guardia personal de los monarcas, lujosamente ataviados y armados. «El vidriado es transparente y brilla como el esmalte de la porcelana – dice el erudito arquitecto D. Buenaventura Bassegoda (1); – la gama de los colores es de las menos ricas: azul, verde, amarillo, negro y blanco; estos tonos distribuídos debían producir el mejor efecto bajo el ardiente sol de la Susiana; los muros de los pórticos del palacio de Artajerjes debían brillar más que las lozas historiadas de los palacios y de las mezquitas musulmanas.»


Fig. 175. – Lámpara romana de barro cocido (de la colección de D. Emilio Cabot)

Dedicáronse también con éxito los alfareros persas á la fabricación de vasos de barro cocido, conforme lo atestigua la numerosa colección que posee el Museo de Cluny, en la que figuran interesantísimas piezas, cuyas formas y vidriado revelan en algunas de ellas la influencia del gusto ó estilo egipcio. Otras, esmaltadas de hermoso azul turquí, contienen como elementos ornamentales monstruos, animales, entrelazos, boceles y motivos inspirados en la flora ó bien la expresión de los dos principios fundamentales en que se basa la doctrina de Zoroastro, síntesis y emblema de la religión de aquel pueblo.

En la India vese reproducido el proceso industrial que regula la historia de la cerámica en los demás pueblos orientales. Las formas y ornamentación obedecen á la identidad de origen y creencias. Las piezas más antiguas que se conocen son de estructura esferoidal y proceden de los enterramientos, consistiendo sus adornos en líneas geométricas. Distinguiéronse las de los períodos posteriores por sus motivos ornamentales, del mismo carácter que los figurados en los azulejos de vivos colores que embellecen el interior de las construcciones, al igual de lo practicado por los asirios y persas. Los templos, palacios y

(1) La cerámica en la Exposición Nacional de Industrias Artísticas de 1892. Conferencia dada en el palacio de Bellas Artes de Barcelona el día 6 de enero de 1893.

fortalezas de las ciudades de Canudji, Belhi, Gwalior, etc., ostentan entre los relieves de sus frisos y arcadas vistosos azulejos rectangulares y biselados, de barro esmaltado de azul, verde, amarillo, castaño y pardo bronceado, formando combinaciones polícromas que desarrollan motivos de caprichosa ornamentación.

América, que tan interesantísimos antecedentes pudiera aportar acerca del desarrollo de sus industrias, continúa guardando sus secretos, á pesar de las transformaciones operadas á partir de la época de su desenvolvimiento. La imprevisión y la intolerancia fueron causa para que desaparecieran en las llamas los códices que contenían, probablemente, noticias inapreciables para el conocimiento de la época precolombina. «Tal vez por nuestra falta – dice D. Francisco Pí y Margall – no llegue á rasgarse el velo que cubre la historia del Nuevo Mundo.» De ahí la imposibilidad de trazar el cuadro completo de la existencia de los pueblos americanos en igual forma en que se conoce el modo de ser de los que constitutuyeron las nacionalidades de Asia y Europa. A las incompletas noticias de los historiadores de la conquista y al resultado de las investigaciones llevadas á cabo en nuestros tiempos es preciso recurrir para orientarse en tan difícil senda, pues no pudiéndose marcar las fases evolutivas de cada pueblo, no cabe determinar con exactitud su proceso artístico é industrial. Diversas y autorizadas opiniones se han emitido acerca de su origen, hallando visibles analogías entre los egipcios y los habitantes del Nuevo Mundo; mas como quiera que no entran en el plan de nuestro estudio semejantes disquisiciones, que por otra parte escasos elementos pudieran reportarnos, prescindiremos de ellas para fijarnos únicamente en las consecuencias que se derivan del examen de los ejemplares que han llegado hasta nosotros. Esto no obstante, hemos de aceptar como verdad indiscutible que la presencia del hombre en el suelo americano es tan remota como en el viejo continente, demostrándolo así la presencia de armas y utensilios junto con restos de animales cuya especie se extinguió hace muchos siglos. Remota es, pues, la historia de la cerámica americana, ya que tiene como punto de partida un período análogo al prehistorismo europeo, del que son fehaciente testimonio los groseros vasos hallados en los *mounds*, *chulpas* y *huacas*, en donde los primitivos pobladores de América colocaban los cadáveres. La formación de la pasta ofrece diferencias, á pesar de su grosera elaboración, que obedecen á las condiciones de la región en donde se produjo, hallándose mezclada la arcilla, generalmente agrisada ó azulada, con arena, cuarzo, mica, carbonato de cal ó fragmentos de conchas. Es creencia generalmente admitida entre los arqueólogos que los primitivos alfareros americanos sometían las piezas que elaboraban á la acción de los rayos del sol primero y después á la del fuego, resultando su cochura defectuosa é incompleta. No existen antecedentes para afirmar ó negar si hicieron uso del torno ó rueda del alfarero, por más que la regularidad de la forma de la mayor parte de las piezas da lugar á suponer la intervención de un medio mecánico. La estructura de los vasos del primer período guarda muchas semejanzas con la de las producciones protohistóricas del antiguo continente. A estos tipos siguen los pintados de negro ó gris obscuro, y los decorados con varios tonos, desarrollando motivos consistentes en fajas, círculos, aspas y representaciones humanas y de animales.


Fig. 176.-Friso esmaltado del palacio de los reyes de Persia en Susa, existente en el Museo del Louvre

En varios grupos han sido clasificados los productos de la alfarería precolombina, que responden á la condición de la pasta y á su forma y decoración. Los distintivos del Norte, cuya forma es en unos la de cono invertido, base plana y estrecha y la boca muy ancha, y en otros la esférica, resultando la arcilla mezclada con arena y residuos de conchas; los tipos decorados con dibujos geométricos, pintados de rojo, amarillo ó pardo que se destacan sobre fondo blanco; los vasos mejicanos, embellecidos con molduras, cuyos

primores de elaboración tanta sorpresa produjeron en los conquistadores; los procedentes de la América Central, moldeados en forma de animales, pintados de rojo ó sustentados por tres pies (fig. 177), y los peculiares de las regiones del Sur, caracterizados por la perfección de sus adornos y sus vivísimos colores.

El erudito marqués de Nadaillac amplía esta clasificación, motivándola en las aplicaciones ó usos de cada pieza, de manera que resulta un grupo formado por los vasos destinados á conservar las bebidas frescas, gracias á la porosidad de la arcilla; otro constituído por las vasijas empleadas para la cocción de los alimentos, extendiéndose las divisiones á las lámparas de barro negro y con asa en forma de ave, á las vasijas circulares á modo de cuencos, á las copas ó vasos para beber, á los funerarios, á los que afectan representaciones humanas y de animales y á los que pueden estimarse como retratos.

Ajustarse á cualquiera de las divisiones de que hacemos mérito exigiría un estudio extenso y particular de las producciones á que nos referimos, sin que de él pudieran determinarse conclusiones, ya que fundándose en hipótesis más ó menos admisibles, no cabe establecer jalones que marquen con exactitud las fases de la cerámica americana. Hemos, pues, de limitarnos á consignar que, según se desprende del examen de las piezas conservadas en los museos, esta industria alcanzó indiscutible perfección, presentando formas y colores diversos. «Son unos grises – dice el Sr. Pí y Margall en su *Historia General de América*, – otros de barro colorado, otros de cierta arcilla negruzca, otros mezcla de varios colores; unos simples, otros dobles, otros cuádruplos y hasta óctuplos. Están los más en figura ya de peces, ya de pájaros, ya de animales de tierra; algunos con formas humanas, en general tan caprichosas, que más parecen caricaturas que copia de seres reales. Muchos, principalmentente los dobles, solían ser además sonoros. Algunos de estos utensilios eran de indisputable belleza.»

Serie interesantísima forman los vasos peruanos, cuya superioridad artística é industrial sobre todas las producciones de la cerámica americana ha sido generalmente reconocida. De mayor tamaño que los elaborados en otras regiones, distínguense por la perfección de su manufactura, originalidad de formas y decoración. Difícil es clasificarlos cronológicamente, puesto que existen iguales inconvenientes que en los demás pueblos del nuevo continente, para marcar los períodos de su historia precolombina; mas á pesar de ello, preciso es admitir que los ejemplares que se conservan pertenecen á distintas épocas. Escasas diferencias ofrecen los que se supone representan los primeros tipos, comparados con los de las más apartadas regiones, cual si fueran resultado de la identidad de origen, acentuándose los caracteres en los de época más reciente, verdaderas y genuinas manifestaciones de la alfarería peruana. Las piezas destinadas á usos domésticos tenían formas muy sencillas, distinguiéndose las empleadas en las prácticas funerarias y ceremonias religiosas por su caprichosa ornamentación (figs. 179 y 181). Entre la variedad de formas que idearon los artífices peruanos, llaman la atención aquellas que pueden considerarse como fantásticas creaciones humanas ó representaciones exageradas de sus rasgos para acentuar el carácter ornamental de las vasijas (figs. 178 y 180), constituyendo otro grupo en extremo interesante los vasos llamados *silbadores*, que se componen de dos recipientes unidos y ofrecen la particularidad de producir un sonido á modo de quejido cuando al inclinarlos pasa el agua de uno á otro recipiente (fig. 182). Siguen á éstos los vasos retratos, así denominados por ser en cierto modo plásticas reproducciones del tipo étnico peruano. Los caracteres fisonómicos, tales como la depresión de la frente, la acentuación de rasgos y hasta los pormenores de la indumentaria, como el peinado, ofrecen grandísimo interés para el estudio de aquel pueblo (figura 184). Están modelados con seguridad y destreza, debiendo considerarse como manifestaciones de un arte cuyos adeptos se inspiraban en las crudezas del naturalismo. Estas obras recuerdan las de otros países del viejo continente, hallándose gran-



Fig. 177.-Vasija quichua, precolombina (Museo-Biblioteca Balaguer, Villanueva y Geltrú)

des analogías y semejanzas entre ellas y las producciones egipcias, etruscas y fenicias. Los vasos antedichos conócense por los aficionados con la voz de *huacos*, aplicada por extensión, ya que se denominan *huacas* las sepulturas de los incas del Perú, en donde se hallan depositados. En las crónicas de la conquista no se asigna denominación especial á esta suerte de piezas, designándose simultáneamente con el nombre de *huaca* las cuevas, templos y sepulcros, y con el de *huaoque* á la representación de determinadas divinidades (véase la obra titulada *De las costumbres antiguas de los naturales del Perú*, por Fernando de Santillán). Esta clase de enterramientos, construídos con piedras y cubiertos completamente de tierra, de manera que se asemejan á pequeños montículos, han guardado durante muchos siglos los restos de los incas y con ellos una variedad de objetos preciosos, que como las piezas de oro, pedrería y vasos de cobre ó de arcilla, debían constituir en su nueva vida el tesoro de los que fueron. Las producciones cerámicas, lo mismo los vasos que los platitos (fig. 183) funerarios, están decorados, ya en la forma indicada ó bien por medio de líneas cruzadas de tono obscuro sobre fondo rojo, variando el color de la pasta, aunque por lo general abundan las piezas de arcilla agrisada ó rojiza. En todas las regiones se han encontrado figuritas de divinidades ó simplemente cabezas varoniles, modeladas con arcilla muy fina y pintadas (figs. 185 á 187), sin que á pesar de la perfección de su manufactura puedan estimarse como testimonio de progresos artísticos realizados por la industria alfarera americana, ya que no revelan otra cosa más que un grado de habilidad é inteligencia en quienes las produjeron, pero en manera alguna manifestación de un arte que no tuvo medio de plástica expresión tan genial y razonada como los demás pueblos. Las colecciones de vasos, vasijas é ídolos que poseen el Museo Arqueológico Nacional y el que en Villanueva y Geltrú fundó el ilustre estadista é inspirado poeta catalán Excmo. Sr. D. Víctor Balaguer, tan copiosas como interesantes, pueden servir para estudiar cumplidamente los tipos y formas, y apreciar en su justo valor la perfección de la manufactura y la destreza de los alfareros americanos.

Resta ocuparnos de una derivación de los vasos precolombinos, destinados á conservar las bebidas. Nos referimos á los búcaros exportados á España durante los siglos XVI, XVII y XVIII, usados para refrescar el agua, cuyo centro productor se supone residió en Méjico. Contribuyó á darles celebridad la circunstancia peculiar de esta clase de vasijas de despedir un olor sua-



Fig. 178.-Vaso procedente de las *huacas*



Fig. 179. – Vaso funerario de barro cocido



Fig. 180. – Vaso de las *huacas*



Fig. 181. – Vaso de barro cocido



Fig. 182. – Vaso procedente de las *huacas*

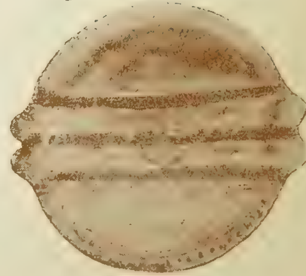
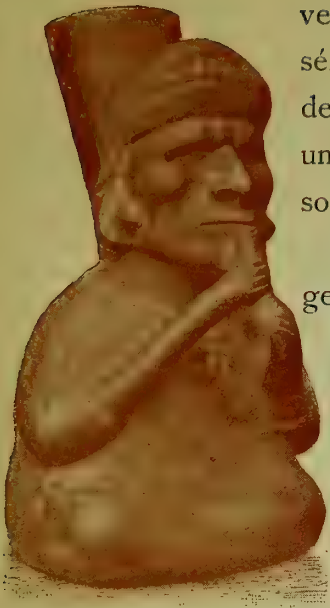


Fig. 183. – Platito funerario

DIFERENTES EJEMPLARES DE PIEZAS DE CERÁMICA DE LA ALFARERÍA PERUANA, PERTENECIENTES Á DISTINTAS ÉPOCAS.
(Existentes en el Museo-biblioteca Balaguer, Villanueva y Geltrú)


Fig. 184. – Vaso retrato peruano (Museo Arqueológico de Lima)

ve y agradable cuando estaban mojadas. La colección más rica que se conoce consérvase en el ya citado Museo Arqueológico Nacional, que constituye el donativo de la Sra. Condesa de Oñate, á uno de cuyos antepasados perteneció. Consta de un buen número de tinajas, vasos, jarras y botellas, decorados con relieves y diversos adornos pintados de azul y dorados.

Preciso es recurrir á la relación de la *Atlántida* de Platón para hallar los orígenes del pueblo guanche, resto probable de aquel país que desapareció en el seno de las aguas á impulsos de grandes terremotos é inundaciones. Sean cuales fueren sus antecedentes, las producciones de sus primitivas industrias demuestran una civilización bastante adelantada, reflejo, quizás, de la atlántica, tan encomiada por Homero. Causa de sorpresa son las conexiones que se observan entre los guanches y los antillanos, á cuya circunstancia se debe que algunos americanistas afirmen que existe comunidad de origen entre ambos pueblos. Como muestra de adelanto y progreso industrial de los aborígenes de las Canarias han de considerarse las vasijas que se reproducen en los grabados números 189 á 192, una de ellas bellamente ornamentada, así como las caprichosas *pintaderas* (figura 188) empleadas por los guanches para estampar en la piel los adornos contenidos en aquella suerte de moldes, que afectan diversidad de formas y motivos. La perfección de la manufactura de esta clase de piezas revela el adelanto que alcanzó la cerámica en aquel pueblo y la inteligencia de los alfareros, quienes tienen dignos sucesores en los de nuestra época, cuyas producciones, salvo las variantes impuestas por las nuevas corrientes, se ajustan á los tipos tradicionales ó primitivos, singularmente en las grandes vasijas.


Fig. 185.-Ídolo chibcha de barro cocido

Los vasos de los pueblos bárbaros, germanos, galos, celtíberos, etc., presentan semejanza en su ornamentación incisa geométrica con los tipos primitivos etruscos y orientales. Sus formas son simples, la pasta agrisada ó rojiza, la elaboración bastante defectuosa y la cochura incompleta, á cuya deficiencia se debe la fragilidad de esta clase de piezas. Los ejemplares más corrientes recuerdan por su estructura las ánforas esféricas, los jarros y cuencos, hallándose adornados con figuras geométricas dispuestas en zonas regulares. Los tipos celtas ostentan las líneas en ziszás como motivo distintivo de aquel pueblo, si bien abundan las piezas completamente lisas. Los vasos germanos distínguense por sus adornos de color azul, rojo y amarillo, pintados en frío, notándose en alguno de ellos elementos de decoración que recuerdan los empleados por los pueblos orientales.

Está fuera de duda que en China funcionaban alfarerías en el año 1700 antes de Jesucristo, produciéndose piezas de barro cocido para el uso doméstico, no presentando elementos de embellecimiento hasta el año 180 (antes de Jesucristo), en que la cerámica, bajo la dinastía de los Han, realizó sus primeros progresos. Entonces comenzó la manufactura de esas piezas es-



Fig. 186.-Ídolo mejicano de barro cocido | Fig. 187.-Ídolo guatemalteco de barro cocido, existentes en el Museo-Biblioteca Balaguer

maltadas de azul, conocidas con la denominación de *vasos brillantes* ó *thao*, reservados para el servicio del emperador, sin que puedan mencionarse nuevos adelantos hasta el siglo VII, en el que empezó en Youeï-Tcheon la elaboración de vasos de pasta translúcida, embellecidos con adornos esmaltados en azul, amarillo ó negro. Empresa asaz difícil es la de determinar las fases á que pueden corresponder la generalidad de los productos cerámicos del Celeste Imperio, pues aparte de los inconvenientes que para ello ofrece su decoración, tradicionalmente repetida, agrégase el que á su vez presenta el barniz semiopaco que cubre por completo las piezas y oculta la arcillosa pasta, de manera que su peculiar tonalidad negruzca ó rojiza queda reemplazada por la rosada ó verdosa del esmalte. De ahí la deficiencia de las clasificaciones con que se ha pretendido agrupar los productos cerámicos de aquel país, cuyos remotos orígenes y sistemático aislamiento han impedido que se practicaran provechosas investigaciones. Hasta ha poco tiempo se han confundido lastimosamente sus obras con las de otro pueblo oriental, el Japón, á pesar de los caracteres y deficiencias que presentan las de uno y otro país, tan determinadas y visibles cual han de serlo las que significan dos tendencias antitéticas, dos corrientes distintas y dos civilizaciones que no guardan semejanzas, puesto que difieren en los ideales y aspiraciones que las informan. El pueblo chino entra trabajosamente y por efecto de las circunstancias que lo impelen en el concierto de los pueblos modernos, en tanto que el japonés pretende figurar á la cabeza de la hegemonía oriental, asimilándose los elementos occidentales que pueden servirle para la realización de sus propósitos.

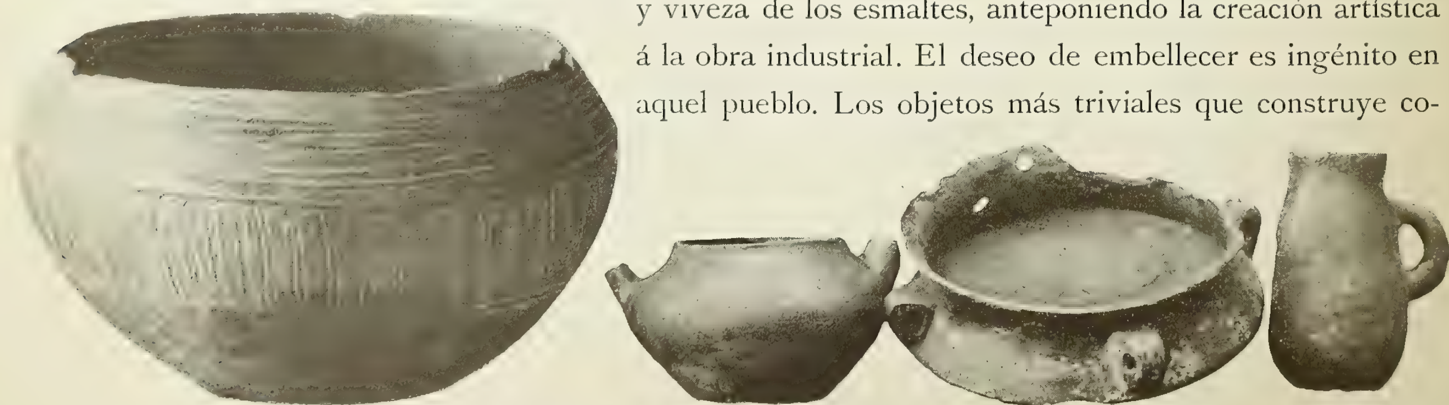


Fig. 188. – Pintaderas guanches de barro cocido (Museo Municipal de las Palmas)

En la agrupación de los productos de barro cocido comprenderemos las piezas elaboradas con una arcilla especial, semejante al búcaro, cuyos centros principales de fabricación radican en Wu-sse-hian. Los productos de esta manufactura consisten en servicios de te, de pasta roja ó agrisada, adornados con finos relieves ó bien cubiertos en todo ó en parte con esmaltes de brillantes colores.

La nota característica de la cerámica china consiste en la combinación de vivísimos colores y en la brillantez de los esmaltes que embellecen las piezas, de manera que resultan los alfareros esencialmente coloristas, ya que anteponen los efectismos de los tonos á las bellezas de la forma y de los relieves. Los elementos de ornamentación están inspirados en la flora y la fauna del país, interpretadas con singular originalidad y acentuado realismo, á pesar de su carácter decorativo. Las flores, aves, peces, figuras, etc., aisladas ó bien formando composiciones representativas de pasajes de sus mitos ó leyendas, son los motivos ó asuntos desarrollados por los artífices chinos en los vasos y demás obras cerámicas.

Indiscutible es la superioridad de los productos cerámicos de la industria japonesa, en cuyo proceso histórico ocupan preferente lugar. Los alfareros de la misteriosa Nipón sobrepujan á los de todos los países por su maestría é inteligencia, preocupándose más de la belleza que del procedimiento; de manera que, á la inversa de lo que practican los artífices chinos, procuran sacar todo el partido posible de la transparencia y viveza de los esmaltes, anteponiendo la creación artística á la obra industrial. El deseo de embellecer es ingénito en aquel pueblo. Los objetos más triviales que construye co-



Figs. 189 á 192. – Vasijas guanches de barro cocido, existentes en el Museo Municipal de las Palmas

bran valor y pierden el carácter vulgar que les asigna la aplicación á que se les destina, por efecto de la elegancia de la forma ó su peregrina decoración. Basta al artista un toque, un detalle, á veces un simple trazo para mejorar ó avalorar la obra del artífice. Inspirado é inteligente intérprete de los conceptos decorativos, ha logrado aplicar, siempre con éxito, sus elementos á la alfarería, ofreciéndose á su inagotable fantasía un caudal de recursos y medios que se manifiestan en una infinita gradación de formas, motivos y tonalidades que constituyen su mayor encanto.

No se conoce ni aprecia todavía en Europa la excelencia de las producciones cerámicas japonesas. Los museos oficiales poseen ejemplares numerosos, pero entre ellos no figuran los tipos capitales de los centros más importantes de producción, en los que se manifiesta la originalidad y buen gusto de aquel pueblo. Sólo en algunas colecciones particulares, como en la del Sr. Richard Lindau, de Barcelona (1), pueden examinarse las genuinas producciones de Kutani, Kioto, Satsuma, Hizen y Owari, adquiridas por aquel inteligente coleccionista cuando el Japón oponía impenetrable muralla á la curiosidad de los extranjeros y sólo era dable permanecer en alguno de sus puertos á los representantes diplomáticos.

Supone M. Louis Gonse que el desarrollo de la alfarería japonesa es antiquísimo y coincide con la introducción del te, elaborándose vasos para conservar la aromática planta, que se denominaron *tshiajiri*, estableciéndose en Seto la primera manufactura, de donde se deriva el nombre de *Setomono*, ú objetos de Seto, con que se distinguen todos los productos cerámicos en aquel país. Hasta el siglo IX no se aplicaron los esmaltes á las piezas con la inteligencia y gusto que tanto admiramos, debiéndose á los esfuerzos del artista Ninsei la fusión de los elementos extraños, chino y coreano, que informaban todas las manifestaciones para crear el arte indígena, adaptado á los caracteres de la nacionalidad.

De otra manufactura peculiar de aquel país debemos ocuparnos, cual es la de vasos elaborados con pasta gredosa, que cuenta, según el citado japonista M. Gonse, antiquísimo abolengo. El núcleo más importante radicaba en Hizen, en donde se fabricaron durante los siglos XVII y XVIII piezas notables de pasta finísima, muy estimadas por los coleccionistas. Verificábase la cochura con fuego muy vivo, que á la vez que producía la fusión de la materia vitrificable, daba á los vasos un color rojizo obscuro. Consistía su decoración en personajes y animales modelados con singular soltura, habiéndose embellecido después con relieves. Existe otra variante de esta clase de productos, cuya pasta blanquecina aparece cubierta de un esmalte cuarteado, como el *craquelé* chino, cuyo mérito, según observa atinadamente Jacquemart, consiste en la regularización de un defecto (2). Su decoración es sencilla, consistiendo en aves y bambúes esmaltados en colores. En los tipos antiguos de Satzuma dominaba el azul, el verde y el oro, empleándose hoy el rojo combinado con otros tonos vivos que se destacan sobre fondos blancos. Owari, Satzuma y Kioto son los centros de producción, distinguiéndose cada uno de ellos por los motivos de ornamentación y los colores.

Cuanto á Corea, nos ofrece escasas obras de alfarería, á pesar de la remota antigüedad de esta industria en aquel país, guardando grandes analogías sus producciones con las primitivas de sus vecinos. La historia de sus manufacturas circunscríbese á la producción de piezas de porcelana pintada, que reviste singular interés y á la que dedicaremos especial atención cuando nos ocupemos de esta rama de la cerámica.

Evidente imitación de los barros de Arezzo, ó tal vez continuación de aquella manufactura, son las vasijas de pasta fina y compacta y excelente elaboración, cuyos restos, triturados y rotos, hállanse en nues-

---

(1) Al estallar en 1868 la revolución que transformó la constitución política del imperio japonés, residía el Sr. Lindau en Yokohama, desempeñando el cargo de cónsul general de Alemania, que asimismo ejerce en España actualmente.

(2) El cuarteamiento es el efecto que se produce más ó menos rápidamente en los barros cocidos, cuya pasta es más sensible á los cambios de temperatura que el barniz exterior. La arcilla roja y porosa, siendo más dilatable que el esmalte, lo arrastra separándolo en tal número de fragmentos cuanto mayor es la resistencia que opone. – *Les merveilles de la céramique*, por A. Jacquemart.

tro país dondequiera que existen recuerdos de población romana. *Barros saguntinos* llamaban los romanos á esta clase de vasos cuya elaboración debió extenderse desde Sagunto por todo el litoral mediterráneo. Fueron celebrados por Plinio y cantados por Juvenal y Marcial. La elegancia y perfección de esta clase de obras fueron tan apreciadas que se confunden con los primores y fastuosidad de las producciones del imperio. El eminente epigrafista Emilio Hübner opina, al ver que los restos de esta clase de alfarería son más copiosos en Tarragona que en las demás localidades de la costa y en algunas del interior, que debieran denominarse *Barros tarraconenses.* Sea cual fuere su procedencia, ya que á pesar de haberse relacionado sólo en Tarragona más de 700 marcas, conociéronse con el nombre de *vasos saguntinos*, resulta que hasta la fecha no se ha descubierto un ejemplar de fábrica y procedencia cierta (1). Han sido clasificados en cuatro grupos: rojos, amarillos con vetas rojas, agrisados y blancos. Distínguense los primeros, de fina pasta, delgadas paredes y artísticas formas, por el hermoso barniz de color rojo obscuro que los cubre y por los relieves que adornan su cara exterior. Su decoración consiste en grecas, guirnaldas, genios y cupidillos, ó bien divinidades, representaciones de animales, escenas de caza, juegos de circo y ceremonias religiosas, ostentando en la parte interior de cada vasija la marca de fábrica, representada por el nombre del alfarero ALBINUS F. *(Albinus fecit)*, ó bien la indicación del taller, OF. ALBIN. *(Officina Albini)*. Las piezas de barro amarillo son de paredes más gruesas y su decoración consiste en filetes en sus bordes, utilizándose unos y otros para la elaboración de *ampullæ*, redomas; *calix*, copas; *catinus*, platos; *cyathus*, tazas, páteras y cierta clase de vasijas. La arcilla blanquecina empleábase para la alfarería común ú ordinaria, como ánforas; *gutturium*, jarros; *lagenas*, jarras; *cacabus*, ollas; *scutella*, escudillas; *malluvium*, lebrillos; *cithra*, cazuelas, así como *tegulas*, *pondus* y ladrillos de construcción, aplicados muchos de ellos para formar sepulturas, abundando los sellados con la marca de *Legio VII gemina*. Los barros tarraconenses ó saguntinos ofrecen la particularidad de conservar además de la marca, la escritura vulgar cursiva, ejecutada con punzón por los alfareros. Obscuro es el origen de esta industria en nuestro país, tanto como es incierta la fecha de su desaparición. Suponen algunos fundadamente que los alfareros ibéricos aprendieron de los griegos el procedimiento para perfeccionar la manufactura indígena, limitándose después á imitar las formas romanas. Así lo confirma la superioridad de las piezas elaboradas en España, singularmente las de Sagunto y Ampurias, que fueron colonias griegas, y la forma y elaboración de algunos vasos de carácter helénico.

Aunque análoga á la anterior, merece ocupar lugar preferente la alfarería ampuritana, algunos de cuyos productos aventajaban á los de otras regiones peninsulares y aun á los de Grecia, según opinión de distinguidos escritores (2). A la perfección que alcanzó esta clase de alfarería debió contribuir, además de la calidad de la arcilla, la influencia del arte griego y etrusco, cuyos elementos adoptaron los artífices indígenas depurando el gusto. Varios tipos ofrece la alfarería de Ampurias que se determinan por la clase de arcilla con que se elaboraron, por sus medios de decoración y por el destino ó uso á que se aplicaban. Los ejemplares de arcilla amarilla, de pasta compacta y pesada, desprovistos de adornos, debieron considerarse como productos vulgares, hallándose en iguales condiciones que la cacharrería moderna. Las ánforas, cuencos, lebrillos, vasijas, ungüentarios y pequeños vasos de forma elegante, que en número considerable encuéntranse en los enterramientos, son las manifestaciones de esta clase de cerámica. Los barros rojos, cubiertos de hermoso barniz mate decorados con relieves, considéranse como productos más superiores, imitación de la alfarería etrusca. Cuanto á su manufactura se refiere, dice el erudito escritor catalán D. José Pella y Forgas, en su interesante obra *Historia del Ampurdán:*

«Después de la observación de los restos de alfarería ampuriense que conservo, comparados con los ejemplares que he visto en museos italianos y otras partes, juzgo son los adornos y figuras que los cubren

(1) *La Arqueología de España*, por el Dr. D. Emilio Hübner.

(2) Véase la *Historia del Ampurdán*, por D. José Pella y Forgas.

resultado de varios procedimientos, á saber: la forma general es obra de torno habilísimamente manejado, de ahí que las vasijas ampuritanas muestran perfección y gusto sin iguales en el airoso ámbito de sus curvas; las figuras de animales y las de mayor relieve fueron hechas por medio de moldes y asimismo las ondas con que rematan algunos vasos; mas las líneas que siguen formando series de puntos ó cuerdas, algunas, sin duda, fueron puestas por medio de ruedecitas á modo de carretillas que en su círculo llevaron el molde, y se hacían correr sobre la superficie del vaso *(roulettes)*, y después de todos estos medios mecánicos el punzón ó el estilo y el pincel servían para los retoques ó una suerte de peine para grabar airosas curvas en el remate de los vasos. Algunas veces los alfareros aplicando á la superficie del vaso cierta cantidad de pasta con una espátula ó cuchara modelaban con un pincel; en la cerámica ampuritana parecen formadas de este modo las figuras mayores.»

Siguen á estos vasos, cuyos motivos ornamentales guardan relación con los de los pueblos de Oriente, los exornados con pinturas negras sobre fondos amarillos ó rojos, á semejanza de las producciones griegas, descollando en todos el ingenio de aquellos artistas que tanta maestría demostraron en combinar con tan notable arte y buen gusto los elementos de la flora y las representaciones de animales figurándolos en acción, en movimiento, en las manifestaciones de su vida y de sus peculiares y respectivas actitudes.

A más de doscientas asciende el número de las marcas coleccionadas hasta ahora de los alfareros ampuritanos, testimonio del desarrollo y prosperidad de esta industria, cuyos productos, á juzgar por la estima en que se tenían, debían ser objeto de activo comercio y figurar en todas las moradas de los romanos como piezas de igual valor que las vajillas lujosas de nuestros tiempos.

A semejanza de lo observado en algunos vasos saguntinos, decorados con cruces, palomas, peces y otros símbolos cristianos, resulta que los alfareros ampuritanos adoptaron como marca la cruz á continuación del nombre del artífice ó del taller, dándose el caso de leerse en una teja el de María, demostración elocuente de la influencia de la nueva doctrina que tan hondamente había de conmover y transformar el mundo antiguo.

Mérida, la antigua Emérita, fué otro centro importante de fabricación durante el dominio romano, demostrándolo el considerable número de vasos extraídos de entre las ruinas, íntegros ó destrozados, ostentando todos ellos las marcas de las manufacturas emeritenses. Del examen de todos ellos, lo mismo los destinados al culto que los dedicados al uso doméstico, resulta que no desmerecen por su buena elaboración de los vasos saguntinos y tarraconenses. Las investigaciones llevadas á cabo en estos últimos años han dado por resultado el hallazgo de algunos tipos de gran interés. Nos referimos á los vasos sagrados, tales como el *Aquiminarium*, destinado á contener el agua lustral; el *Prefericulum*, en el que se depositaba el vino para las libaciones; el *Simpulum*, que á modo de gran recipiente recibía el vino que se derramaba del *Prefericulum*, y la *Urnula*, en la que se cocían las entrañas de las víctimas que se inmolaban en honor de los dioses.

Réstanos, para completar el cuadro de la producción cerámica de nuestro país en el período ibero-romano, hacer mención de las obras de carácter artístico, ó sea las estatuitas de barro cocido, semejantes á las ejecutadas por los *coroplastas* griegos y los *sigilares* romanos. Del estilo de ambos pueblos participan, sin que las aventajen ni igualen, pues resultan toscas, faltas de originalidad y sin el carácter artístico que tanto distingue á las figurillas primorosamente modeladas en los talleres de Atenas y Roma. De ahí que se consideren únicamente como manifestaciones industriales, sin valor ni importancia plástica.

Los árabes trajeron consigo, al establecerse en la península, el adelanto de sus industrias y los conceptos del arte oriental, resultando de la influencia que en la cerámica ejercieron y de la aplicación de sus elementos decorativos á la producción indígena las maravillosas creaciones, gala y encanto de sus fastuosos palacios. Ya sea Persia, como algunos suponen, el país en donde aprendieron la elaboración de la loza y su ornamentación, nos inclinamos á creer que los alfareros árabes continuaron las tradiciones que

. . contraron en nuestro país, en lo que respecta á la elaboración de la pasta, limitándose á la aplicación de sus medios de embellecimiento. Cuanto al origen de la loza es harto difícil determinarlo, ya que hasta ahora no se han aportado antecedentes para asignar una época ó período que marque un punto de partida. Acéptase como lógica deducción que los alfareros pasaron sucesivamente y como consecuencia del progresivo adelanto de esta industria, de la fabricación de objetos de barro cocido á los vidriados, transformando los ladrillos en azulejos, y de los vasos sencillos á los cubiertos por un barniz impermeable; mas repetimos que no existe dato preciso para señalar la antigüedad de la loza. Esto no obstante, algunos pueblos orientales nos procuran medios para orientarnos un tanto entre las dudas y confusas noticias que envuelven el primer período de una rama tan importantísima del arte cerámico. Sábese que los artífices egipcios dedicáronse á la fabricación de vasitos, dijes y estatuillas esmaltadas, empleando una pasta sumamente fina, que resulta superior á la arcilla empleada para la manufactura de las piezas de barro cocido, é inferior, desde luego, á la porcelana, haciéndose igual observación respecto de los azulejos asirios y persas y de algunas piezas de alfarería esmaltada descubiertas en Pompeya. Sean cuales fueren sus fuentes originarias, parece indudable que en los pueblos de Oriente comenzó la fabricación de la loza, de donde la importaron los árabes, por más que no se conozca pieza alguna de esta clase correspondiente á los primeros siglos de la era cristiana. Iguales dudas han existido hasta ha pocos años respecto de la localidad española en donde se establecieron las primeras manufacturas, pues de los antecedentes aportados por el erudito arqueólogo D. Juan Facundo Riaño, se desprende que á Calatayud corresponde la prioridad de haber elaborado las lozas exornadas con reflejos metálicos, tipo característico y distintivo de ornamentación de la loza hispano-árabe, que tan justa celebridad alcanzó en los pasados siglos. Al texto de Ibn-Batutha, citado por el Barón Davillier y copiado por otros autores, que con motivo de su visita á Granada en 1349, dice: «En Málaga se hace la loza dorada que se exporta á países extranjeros,» opone el Sr. Riaño, el del célebre geógrafo árabe Edrisi, quien al describir á Calatayud, en la obra que terminó en 1154, afirma que «se fabrica loza colorida y dorada que se exporta á todas las naciones,» no quedando duda respecto de la mayor antigüedad de las manufacturas de loza de la antigua Bílbilis, sin que por ello pueda deducirse que fuese realmente la primera ciudad en donde funcionaran los primeros talleres dedicados á la elaboración de esta clase de cerámica, ya que el texto de Edrisi destruye la primacía de Málaga, sin que la determine, no obstante, para la ciudad aragonesa. Hemos de creer, sin embargo, que una vez lograda la dominación de la casi totalidad de las regiones peninsulares, y dedicados los árabes á afianzar sus conquistas, procuraron implantar las industrias, produciendo en todas ellas obras de igual estilo y con idénticos ó análogos procedimientos. De ahí la influencia que se nota en los productos cerámicos de todas las provincias, que no borraron las empresas de los caudillos cristianos en el glorioso período de la reconquista. Adelantáronse las fronteras, ensancháronse los límites de las nuevas monarquías tanto cuanto se reducían los dominios de los régulos y soberanos árabes, pero quedaba siempre tras ellas la tradición de las industrias del pueblo invasor, las bellezas de su estilo y el refinamiento de su civilización. Cierto es que las producciones cristianas ajústanse, en lo que atañe á su ornamentación, á distintos conceptos; pero aun así resulta tan visible la influencia del arte árabe, que no cabe duda respecto de su origen. El ya citado Barón Davillier, que con tanto entusiasmo se dedicó al estudio de las obras de loza, las asigna la denominación de hispano-moriscas, fundándose probablemente en la circunstancia de no haberse producido piezas de esta clase hasta el siglo XI, ó sea el período en que los árabes sucumbieron ante el esfuerzo de los almohades y los califas cordobeses fueron sustituídos por los monarcas granadinos. Esta clasificación, que sólo obedece al propósito de facilitar el estudio de esta rama especial, no ha sido admitida por algunos arqueólogos, quienes con sobrados argumentos la combaten por impropia é inexacta, fundándose en el carácter de varias piezas de loza con reflejo metálico, de determinada procedencia árabe, que atestiguan una fecha anterior á esta manufactura. Más razonada, por los antecedentes en que se apoya, resulta, á

nuestro juicio, la división establecida por D. J. R. Mélida, quien estima como obras *mudéjares* aquellas que se distinguen por su ornamentación azul con reflejo dorado, ó sea las producidas en los talleres árabes establecidos en las ciudades dominadas por los cristianos, y *moriscas* las que se caracterizan por su rojizo reflejo, ejecutadas en períodos posteriores, después de haberse llevado á cabo la unidad nacional como término de la gloriosa epopeya de la reconquista. Al primer grupo corresponden los hermosos platos, botes de farmacia, jarros, etc., decorados con antílopes, leones, escudos y otros motivos heráldicos, combinados con hojarasca y leyendas en caracteres góticos, que tanto cautivan por la delicadeza y fantasía con que están trazados, como por la belleza de sus dorados reflejos que avaloran sus notas azuladas ó bistrosas. Las lozas *moriscas* revelan una decadencia sensible, puesto que se traduce en la condición más tosca de las piezas, en sus cobrizos reflejos y en la aplicación de elementos ornamentales sin el razonamiento que se observa en los *mudéjares*, aunque sujetos á las tradiciones del gusto árabe. Estas diferencias son harto comprensibles, ya que muy diversas habían de ser las condiciones de aquel pueblo en el período de su completo decaimiento, constreñidos en todas sus manifestaciones y en cuanto pudiera recordar su nacionalidad. Los mudéjares, tolerados por los pueblos cristianos y aun protegidos por sus monarcas y magnates, pudieron, singularmente en la época del florecimiento del arte árabe, ejecutar obras magistrales, dar ancho campo á su fantasía y mostrar con admirable acierto sus elementos á los cristianos. Por eso y entre otros pormenores nótase que los caracteres góticos, empleados por los mudéjares como motivos ornamentales, desempeñan cumplidamente tal oficio, sin dejar de leerse la invocación ó leyenda que se propusieron trazar, en tanto que las obras moriscas carecen en absoluto de explicación, llegando al extremo de que ni aun sirven de medio de expresión los signos de su peculiar escritura. Si bien la reconocida superioridad en las piezas de loza fué causa ó motivo para que decayera notablemente la manufactura de los *barros cocidos*, no por eso se proscribieron en absoluto, dedicándose los alfareros á la elaboración de la cacharrería y de grandes vasijas y tinajas de gruesas paredes y esférica estructura, que constituyen una especialidad de la cerámica árabe, cuyas formas tradicionales se han perpetuado en nuestro país. Los tipos más interesantes se fabricaron en los siglos XIV y XV, siendo verdadero remedo las que corresponden á las siguientes centurias. Su ornamentación consistía en motivos de la flora, representaciones de animales ó figuras geométricas, trazadas por medio de líneas rehundidas ó estampadas con molde. Estas diferencias pueden observarse cumplidamente en los tres tipos que reproducen los grabados números 193 á 195. Es el primero, que se conserva en el Museo Arqueológico Municipal de Sevilla, notabilísima muestra del estilo árabe-granadino, decorado formando varias zonas con elegantes motivos, trazados con extraordinaria galanura y con los caracteres de belleza que tanto distinguen las manifestaciones del arte granadino durante la décimaquinta centuria. En la hermosa tinaja mudéjar que forma parte de la colección de D.ª Eloísa Díaz Somoza de Solier, vese ya la asociación de distintos elementos, los motivos árabes combinados con los caracteres góticos, sin que tal conjunto perjudique al embellecimiento de la obra. Más consistente y robusta que las anteriores, efecto quizás de la aplicación á que se la destinó, es la tinaja del mismo tercio del siglo XVI, perteneciente al distinguido diplomático español don Eduardo Bosch y Barráu. Fabricada probablemente por los moriscos toledanos, ostenta una decoración análoga á los ejemplares del siglo XIV conservados en los Museos de Cluny de París y Británico de Londres. Las hojas de parra y demás motivos qué la decoran han sido trazados por medio de líneas también rehundidas, estimándola, á pesar de la destreza y habilidad que revela en los artífices que la embellecieron, como representativa de un período decadente, inevitable consecuencia de la situación de los moriscos absorbidos por la monarquía española y contagiados por los ajenos conceptos. Esta fabricación especialísima se ha continuado en nuestro país, á pesar de haberse relegado los productos de barro á los usos más vulgares, aportando cierta celebridad á determinadas localidades que, como Lucena, Toboso, Colmenar de Oreja y otros puntos, han continuado la elaboración de esta clase de vasijas, moldeadas á mano ó

á torno, si bien con la modificación de la forma, que resulta en nuestros días más prolongada, destinándose, lo propio que en los anteriores siglos, al envase de líquidos.

A los siglos XIV y XV corresponden los ejemplares más notables que se conocen. En aquel período produjéronse ya en las ciudades del Andalús ó en las castellanas y aragonesas los jarrones, platos, botes de farmacia, fuentes, jarritos, etc., cuyos dorados reflejos aumentan el encanto que producen sus caprichosos dibujos y armoniosa entonación que tanto los embellece (fig. 196). Los tipos más antiguos y por lo tanto más estimados distínguense por su pálida coloración, aumentando su mérito si el reflejo pálido que los caracteriza se combina con palmas, escudos ó entrelazos azulados. Pertenecen á la segunda época los que sólo están decorados con ornamentación de dorado pálido, y á la tercera, conforme hemos dicho anteriormente, los de reflejo cobrizo, determinadamente de gusto morisco y representativos de la decadencia. Si Calatayud fué el centro de esta clase de productos en la región aragonesa, Játiva lo fué en la valenciana, y Málaga, Sevilla y Granada los núcleos manufactureros de Andalucía. Que en Granada debieron elaborarse algunos de los ejemplares que tanto han contribuído á la celebridad de la loza llamada hispano-árabe, no cabe dudarlo; pues como testimonio de la importancia y desarrollo de esta industria, existe el nombre con que se conocía una de las puertas de aquella ciudad, la de *Bibalfaharín*, ó de las alfarerías, para dar salida al arrabal en donde funcionaban los talleres. Cuanto á Málaga, notoria es la belleza de sus obras cerámicas. Si no existieran muestras de sus excelentes manufacturas, tendríamos el testimonio de Marineo Sículo, el cronista de los Reyes Católicos, que en 1517, al celebrar sus productos, nos da á comprender á cuánto llegaban sus alfareros y la importancia de la producción, ya que se exportaba á diversos países. Allí, aunque no exista dato preciso que lo compruebe, se ha supuesto por algunos arqueólogos que fué fabricado el hermosísimo jarrón de la Alhambra, dechado de elegancia y de belleza, joya inestimable y gallarda manifestación del arte hispano-árabe (vease la lámina tirada aparte). Mide $1^{m},32$ de altura, está partido y le falta una asa, hallándose todo él cubierto de finísimos adornos de hojas, entre los que se destacan gacelas trazadas según el estilo oriental, y dividido por varias fajas, en las que se lee repetida la leyenda *La felicidad y la prosperidad, La salvación.* El color de sus adornos es de oro pálido y azul celeste sobre fondo blanco. La tradición supone que estos y otros ejemplares análogos se encontraron llenos de oro en la Casa Real; mas de los antecedentes que se guardan en el archivo del que fué palacio de los reyes nazaritas, y de lo consignado por Bertaut de Ruen, que tuvo ocasión de verlos en 1659, resulta más verosímil que estuvieron colocados en el jardín de los Adarves, de donde se trasladaron á mediados del pasado siglo del patio de los Arrayanes. De los demás jarros sólo se sabe que han desaparecido, siendo uno de ellos de forma semejante al



Fig. 193. – Tinaja de barro cocido y vidriado, de estilo árabe-granadino, siglo XV (Museo Arqueológico Municipal de Sevilla)



Fig. 194. – Tinaja mudéjar de barro (colección de D.ª Eloísa Díaz Somoza de Solier)



Fig. 195. – Tinaja morisca del siglo XVI (de la colección de D. Eduardo Bosch y Barráu)

LOZA HISPANO-ÁRABE

1. – Plato de Manises, de loza dorada, de los llamados de brasero, con las barras de Aragón y las águilas de Suevia en el centro, siglo XV (de la colección del conde de Valencia de Don Juan).
2. – Plato de loza dorada, llamado de los *marineros*, siglo XV (de la colección del conde de Valencia de Don Juan).
3. – Plato de Manises, de loza dorada, con escudo nobiliario en el centro, siglo XVI (del Museo Arqueológico Nacional).
4. – Plato de Manises, de loza dorada, de los llamados de brasero, siglo XV (del Museo Arqueológico Nacional).
5. – Jarrón de la Alhambra, de loza dorada, siglo XIV



1



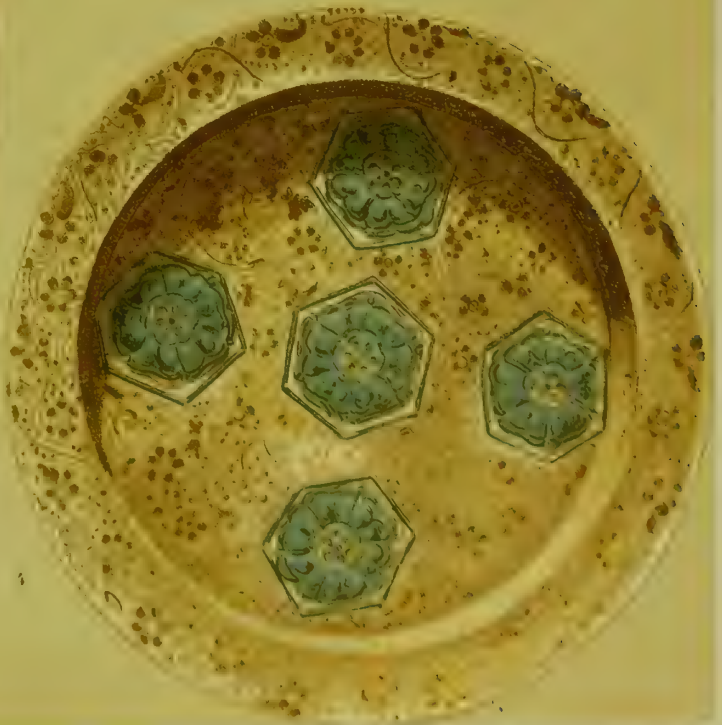
5



2



3



4

LOZA HISPANO-ÁRABE

que nos referimos, según el dibujo que se conserva, campeando entre sus adornos escudos nazaritas limitados por círculos con inscripciones, á cuya circunstancia y á la calidad de la pasta, de igual naturaleza que la de otras piezas descubiertas en aquella ciudad, se debe que el erudito arqueólogo D. Manuel Gómez Moreno suponga que esta obra magistral es producto de la manufactura granadina (1). Obra del mismo período son también el jarrón que posee el Museo Arqueológico Nacional y el que perteneció al eximio pintor reusense Mariano Fortuny, adquirido á su fallecimiento por el príncipe Basilewsky, así como los platos, jarras, etc. (fig. 197), existentes en el citado Museo Arqueológico y en los de Cluny de París y Kensington de Londres. Respecto de Sevilla sabemos, gracias á las investigaciones del docto director del Museo Arqueológico Municipal de aquella ciudad D. José Gestoso y Pérez, que en 1466 funcionaba en el barrio de Triana una importante alfarería, propia del maestro Hamete Aguja y de su mujer Haxa, que en unión de otras allí existentes surtían de loza á la localidad. Consta asimismo que se exportaban obras de loza á Portugal y á otras regiones, siendo tan reconocida la pericia y la fama adquirida por los artífices sevillanos, que se apelaba á su concurso para la realización de determinadas obras, conforme lo demuestra el dato aportado por D. Juan Facundo Riaño, quien cita el caso de haber sido aquéllos llamados en 1422 por D.ª Juana de Mendoza, esposa del Almirante de Castilla, para la realización de obras de embellecimiento en una de sus residencias de Aragón. Pedro de Medina dice á su vez, refiriéndose á los productos de las manufacturas de Triana, que son *muy polido de muchas labores y colores y asimismo bultos de hombres y otras cosas* (2), pregonando asimismo su mérito los hermosos alicatados, alfajías y tarbeas que decoran el alcázar de Pedro I de Castilla, y las capillas y retablos de los templos sevillanos. Y ya que nos ocupamos del período de florecimiento de esta industria en la reina del Guadalquivir, hemos de hacer mención especialísima de una pieza muy interesante para el estudio de la cerámica española, cuyo hallazgo reivindica á favor de nuestro país un género y un procedimiento que hasta ha poco se concedían á Italia. Nos referimos á la placa de loza vidriada (fig. 198), representando la Coronación de la Virgen, que posee D. José Gestoso. Procede de la derruída iglesia mudéjar de San Miguel de aquella ciudad, sobre una de cuyas puertas se hallaba colocada, reedificada por D. Pedro I, siendo por lo tanto obra del siglo XIV. Ofrece la particularidad de que las cejas, párpados y pupilas y contorno de los labios de las figuras que en ella se desarrollan son de azul cobalto sobre espesa capa de vidriado blanco. «La grandísima importancia que, á nuestro juicio, lleva en sí, débese á las siguientes consideraciones – dice el Sr. Gestoso en su curioso estudio acerca de este ejemplar (3). – Por los años de 1438 trabajaba el famoso Luca della Robbia el magnífico relieve que representa la Resurrección, existente sobre una de las puertas del Duomo de Florencia, vidriado de blanco y azul, y ya estos mismos colores son precisamente los que vemos en la placa de la Coronación de la Virgen, de donde debemos deducir que este procedimiento no era desconocido para los sevillanos; y por consiguiente, si el invento, ó mejor dicho, la aplicación del vidriado á las esculturas de barro se debe, como asegura Vasari, al insigne maestro florentino, bien pudo haberlo tomado de los españoles, pues sabido es que nuestras mayólicas desde el siglo XII adornaban los imafrontes de los templos de Pisa y de Pavía.» Así, pues, y sin que pretendamos amortiguar el mérito ni empequeñecer la figura del gran ceramista florentino, ha de sernos lícito afirmar que la placa á que nos referimos, siendo obra del siglo XIV, es anterior á las producciones de della Robbia y anterior también al procedimiento de esmaltar figuras importado por

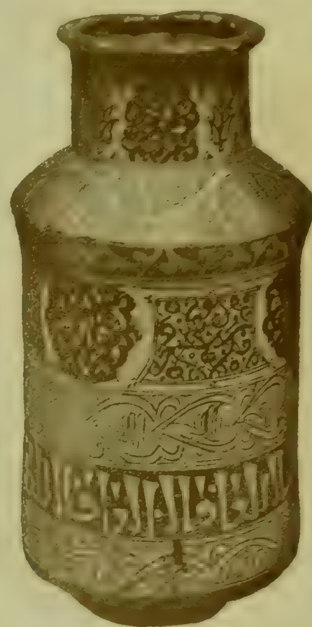


Fig. 196.-Bote de farmacia hispano-árabe, decorado con oro y azul (colección del Sr. Prats y Rodés)

(1) Véase la excelente *Guía de Granada* publicada por dicho Sr. Gómez Moreno.

(2) *Libro de grandezas y cosas memorables de España*, por el maestro Pedro de Medina, vecino de Sevilla, 1549.

(3) «Un nuevo dato para la historia de la cerámica sevillana,» artículo publicado en *La Ilustración Española y Americana.*

Niculoso, debiendo considerarse la obra de referencia como una brillante página de la historia de la cerámica española. De autor y procedencia desconocidos es el magnífico relieve que se conserva en la capilla del Sagrario de la catedral de la citada ciudad. Sea obra del mismo della Robbia, de alguno de sus discípulos ó de olvidado artífice sevillano, es de mérito indiscutible y entendemos que de gran importancia, ya que ejecutada en período posterior al que corresponde la placa que mencionamos anteriormente, vense en ella combinadas las tonalidades distintivas de esta clase de producciones, consistente en el vidriado blanco para las figuras y el azul cobalto para el fondo. La hermosa placa á que nos referimos, que ha sufrido algunas mutilaciones por haberse variado probablemente su colocación, mide $1^{m},55$, limitan sus lados dos pilastras adornadas con hojas y frutos policromados, rematadas por las cabecitas de dos ángeles. En el centro destaca la bella imagen de la Virgen y á los lados las representaciones de varios santos, siendo unas y otras manifestaciones de un arte que tantas maravillas produjo en la gloriosa época de su renacimiento (fig. 199).



Fig. 197. – Jarra hispano-árabe, siglo XV (South Kensington Museum)

Si bien la industria sevillana había alcanzado extraordinario desarrollo, gracias á la pericia de sus artífices, alguno de los cuales, como Fernán Martínez, mereció de los Reyes Cotólicos señaladísimas distinciones, presenta á partir del siglo XVI un nuevo aspecto, á causa de la influencia italiana, aportada por el pisano Niculoso, á quien y á sus discípulos se deben las más preciadas obras de carácter decorativo que existen en la ciudad que fué silla de San Isidoro. Presto arraigó la nueva semilla, proporcionando elementos á las cincuenta alfarerías, que según el citado Pedro de Medina existían en Triana, en las que *se hace mucha y buena loza de Málaga blanca*. Desde entonces no han cesado de funcionar las manufacturas, pues aparte de las variaciones motivadas por el transcurso de los siglos, parece como si Sevilla hubiese mostrado laudable empeño en conservar el buen nombre adquirido, sosteniendo en nuestros días las glorias de su antiguo abolengo.

Réstanos hacer mención de la manufactura de la Cartuja, que funcionó sin interrupción desde mediados de la pasada centuria hasta los primeros años del corriente siglo, revistiendo tal importancia por la excelencia de su elaboración y especial carácter de los adornos empleados, que sus productos han sido considerados por ceramógrafos tan distinguidos como Jacquemart de estilo ó gusto italiano, dada su semejanza con las obras ejecutadas en Savona. Sus motivos ornamentales consistían en figuras, paisajes, cuernos de la abundancia, frutos, etc., descollando los tonos amarillo obscuro y azul turquí, un tanto rebajados, sobre el fondo blanco.



Fig. 198.-Placa sevillana de barro cocido y vidriado, siglo XIV (colección de D. José Gestoso y Pérez, Sevilla)

En el antiguo reino de Valencia prosiguieron los mudéjares dedicándose á la fabricación de esta clase de loza. La hermosa ciudad que baña el Turia, así como Játiva, Paterna, Quarte, Vilallonga, Alaqua, Carcer, Moncada y otras villas gozaban ya de gran crédito por la excelencia de sus producciones cerámicas en tiempo de D. Jaime I, el rey Conquistador. En Biar funcionaban

catorce talleres y veintitrés en Traiguera en los primeros años del siglo xv. A todos estos centros superó Manises, de cuyos productos decía Eximeno en 1499, en su *Regiment de la cosa pública:* «Algunos objetos artificiales se labran aquí que dan gran renombre á la comarca, porque son excelentes y bellos, y sobre todo, es hermosa la loza dorada, pintada tan espléndidamente en Manises, que enamora á cuantos la ven; de manera que el Papa y los cardenales y los príncipes del mundo la obtienen por especial favor y quedan atónitos al considerar que con barro puedan hacerse obras tan excelentes y nobles.» Las piezas de la primera época de la manufactura distínguense, como todas sus similares de las demás regiones, por campear en ellas la ornamentación vegetal en forma de hojas y ramajes de dorados tonos, sobre fondo blanco, variando después el dorado por el cobrizo, que por efecto de la evaporación del color metálico produce una rosada coloración en el esmalte del fondo. Después modificóse la decoración, como consecuencia de la expulsión de los moriscos, si bien ajustándose los artífices cristianos á las tradiciones mudéjares. A pesar del descenso artístico que significa la incorrección de los dibujos y la variación de motivos y tonos en la ornamentación, continuaron exportándose sus productos en grandes cantidades, tributándoles elogios los más distinguidos escritores de la época. «Y señaladamente la obra de Manizas – dice Escolano, en su *Historia de Valencia*, publicada en 1610 – con tanta hermosura y lindeza, que en recambio de la que Italia nos imbía de Pisa, le imbiamos nosotros en vaxeles cargados la de Manizas.» De la *obra dorada* de la famosa villa valenciana hacen asimismo expresa mención Lucio Marineo, en su edición española de 1539, Fr. Francisco Diago en 1613, D. Francisco Javier Borrell, Beuter, Martín de Viciana y otros más, que al encomiar su belleza, convienen en que las lozas se exportaban en grandes cantidades á Italia y á otros países. Una verdadera flota, compuesta de embarcaciones tripuladas por marinos de las Baleares, dedicábase á esta clase de tráfico, de donde se ha derivado, sin duda, la denominación de *mayólica* aplicada á las piezas de loza con reflejo metálico, dando lugar con ello á que algunos eruditos escritores supusieran que en Mallorca funcionaron manufacturas importantes de esta industria. A alimentar esta creencia ha contribuído también la circunstancia de haberse encontrado en Mallorca gran número de ejemplares de loza, decorados con águilas, pájaros y otros animales, así como los *tarros* cilíndricos, exornados con dorados reflejos, destinados estos últimos á servir de envase para la renombrada confitura de limoncillos que exportaban á aquellas islas los huertanos de Valencia. El malogrado arqueólogo mallorquín D. Álvaro Campaner demostró con gran copia de datos, en una serie de curiosísimos artículos publicados el año de 1875 en *El Museo Balear*, que en ninguna de las localidades de aquellas islas se elaboró la loza llamada *mayólica*, rectificando noblemente sus primeras afirmaciones el eminente Barón Davillier, á quien tanto debe la historia de las industrias de nuestro país.

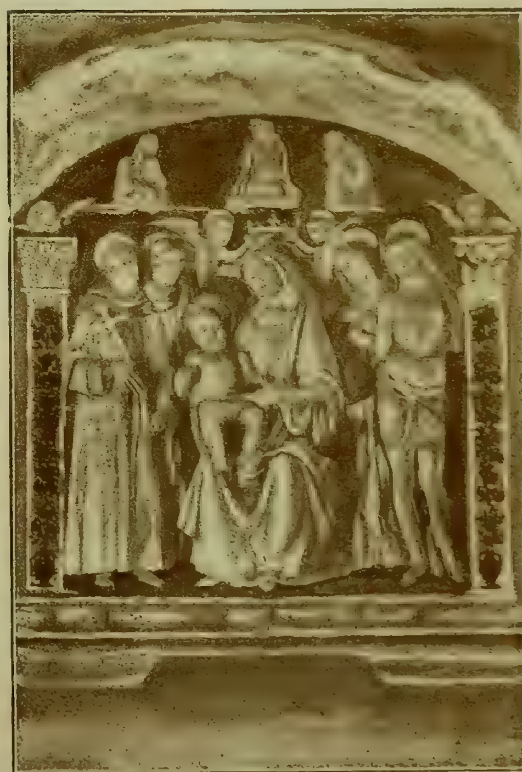


Fig. 199. – Alto relieve en barro cocido y vidriado, siglo xv (catedral de Sevilla)

En los platos elaborados en las manufacturas valencianas aplicóse con frecuencia y como motivo ornamental principalísimo el águila de San Juan, distinguiéndose todos sus productos, conforme hemos ya indicado, por el cobrizo tono de sus reflejos, coloración que se ha practicado tradicionalmente hasta nuestros días, pues aún y con buen éxito continúa en aquella provincia la fabricación de loza de reflejos metálicos, reproduciéndose ejemplares de las mejores épocas.

El mismo carácter tuvieron las lozas murcianas, elaboradas *desta misma arte*, dice Marineo Sículo, cronista de los Reyes Católicos, refiriéndose á los productos valencianos, agregando

Ibn-Said, autor árabe del siglo décimocuarto, que *era excelente y admirable la loza vidriada y dorada.*

En Toledo fabricáronse piezas de no menor importancia, entre ellas hermosos platos, adornados con tonos azules y bistrosos con reflejo dorado, aplicados á iniciales, leones y otros emblemas heráldicos (figura 200), así como leyendas de carácter religioso. Durante el siglo XVI produjéronse algunos tipos en cuyo centro campean las armas de España, rodeadas de menuda labor que cubre por completo el resto del plato.

Gran nombradía mereció también en el pasado siglo la loza toledana imitación de la genovesa, cuya forma de elaboración introdujo en 1737 D. Ignacio Velasco, labrándose hermosas vajillas que competían con las de Talavera, de las que se surtían las principales ciudades del centro de la península, entre ellas Madrid. Esta clase de ejemplares son muy apreciados por los coleccionistas.



Fig. 200.-Plato de reflejos metálicos, siglo XVI (Museo de Cluny)

No es posible precisar la fecha en que empezaron á funcionar las manufacturas de Talavera de la Reina, otro de los centros productores que alcanzó su mayor florecimiento en los siglos XVII y XVIII. Hemos de creer que en sus primeros tiempos elaboráronse piezas de carácter y gusto mudéjar, cuya influencia adivínase todavía en la forma y motivos ornamentales que decoran ejemplares producidos en épocas posteriores, en las que ya predominaba el gusto italiano ó el francés, como resultado de las corrientes dominantes (figura 201). Los tonos característicos de esta clase de loza son el azul á clarobscuro sobre fondo blanco, ó bien el verde, amarillo, pardo y azul. Sostuvo esta villa su importancia industrial hasta el primer tercio de la pasada centuria, contando con ocho grandes manufacturas que procuraban constante ocupación á más de seiscientos operarios. Después, iniciada su decadencia, fueron reduciéndose los talleres, hasta el extremo de que al finalizar el siglo sólo quedaba el recuerdo de su prosperidad. Causa de tan lamentable descenso fué, según opina Larruga, el aumento de precio que experimentaron las primeras materias necesarias para la fabricación. A remediar tal postración y procurar el renacimiento de tan celebradas manufacturas encamináronse los esfuerzos del monarca, concediéndose á los artífices franquicias y derechos, lográndose por este medio que volvieran á funcionar los apagados hornos, hasta el año de 1777 en que se establecieron cuatro alfarerías, conocidas en la localidad con la denominación de *barrerías*, dedicadas á la elaboración de cacharrería ordinaria, decayendo con tal motivo la antigua industria, de la que sólo queda hoy memoria por la valía de los ejemplares que se conservan. Distínguense sus productos por la brillantez de sus colores, singularmente el anaranjado, y por la valentía con que están trazados sus dibujos, ya en relieve ó en su superficie, siendo los asuntos elegidos tipos de la época, aves, cacerías, caballos, etc., así como escudos nobiliarios ó emblemas con inscripciones alusivas á las personas para quien estaban las piezas dedicadas.

A guisa de complemento recordaremos que el erudito arqueólogo D. Juan Facundo Riaño dice que por primera vez se hace mención de esta clase de loza en un manuscrito de 1560, figurando asimismo en el inventario de los objetos pertenecientes á la infanta D.ª Juana, hermana de Felipe II, formalizado en 1573: Fray Andrés de Torrejón escribía en 1568 que en Talavera se fabricaban con gran perfección y esmero vasos, copas, búcaros, brinquiños de diversas clases, platos, centros de mesa y representaciones de caracoles, lechuzas, perros y toda suerte de frutos; agregando el citado Sr. Riaño en su *Spanish Arts:* «Si bien por las citas de escritores contemporáneos hallamos que en Talavera se fabricó loza de todas clases, los ejemplares que más comúnmente se encuentran pueden dividirse en dos grupos, esto es, loza con fondo blanco siempre, pintada ya en azul sólo, ya en colores varios á la manera de la mayólica

italiana. Los ejemplares más importantes que han llegado hasta nosotros consisten en tazas y tazones, platos, tinajas, pilas para agua bendita, jarrones, botes para medicamentos y objetos para decorar las paredes. Imitóse en grande escala la loza azul de China, con gran fantasía en el color, pero con dibujos que eran copia del estilo barroco de la época, siguiéndose en figuras, paisajes y ornamentación el mal gusto general en España durante la décimaoctava centuria.»

Entre agrestes breñales y peñas asiéntase el pueblo de Alcora, cuyo nombre resulta agradable para todos los amantes del arte de nuestro país. Allí, en aquel rincón, rodeado de montañas, funcionaban los talleres que tantos primores produjeron. Dedicados ya de antiguo sus habitantes á la fabricación de obras de barro cocido, gozaban de justa fama como hábiles alfareros por la excelencia de sus producciones, cuando el conde de Aranda, que perseguía el noble propósito de restaurar las abatidas industrias, concibió el proyecto de utilizar los elementos reunidos en Alcora, perteneciente á su señorío, para establecer una gran manufactura que compitiera con las más notables de la vecina nación y nos eximiera del vasallaje comercial extranjero. Al efecto, levantó en 1726, en uno de los arrabales del pueblo, un hermoso y vasto edificio dotado con todos los medios de fabricación entonces conocidos. En mayo de 1727 empezó á funcionar, siendo sus primeras piezas reflejo de las ejecutadas en las acreditadas manufacturas de Francia, Italia y Holanda, llegando á igualarse, por su perfección y belleza, con las obras de Ruen y Moustiers. Para alcanzar tan lisonjeros resultados no escaseó el egregio magnate esfuerzos ni recursos, reuniendo en su fábrica á artistas y artífices de reconocido mérito. Miguel Soliva, Cristóbal Cros y Francisco Granjel figuran como los pintores más notables de la loza alcorense, y Joaquín José Sayas y José Ollery como los primeros jefes de los talleres, en los que trabajaron siete maestros, ciento treinta y seis oficiales, cincuenta y cinco aprendices y ciento noventa y cinco jornaleros, produciéndose como término medio un millón quinientas mil piezas anuales. Las elaboradas en la primera época compitieron pronto con las similares valencianas y castellanas, pues además de superarlas por la finura de la pasta, distinguíanse de aquéllas por la brillantez de sus colores y bella ornamentación. Su estilo, á pesar de la influencia francesa, tendía al renacimiento español, ya que se traducía en la combinación de flores, frutos, pájaros, peces, etcétera, con inscripciones, empleándose en la decoración los tonos azul violeta, amarillo rojizo y verde claro sobre fondo blanco, que producían el mejor efecto y se tenían en mayor estima que las obras de Talavera y de otras localidades españolas (fig. 202). Posteriormente, ó sea á mediados de la pasada centuria, labráronse platos con festón, cornucopias, medallones, jarras, cantarillas, etc., exornadas con asuntos religiosos ó profanos, ajustados en un todo á los procedimientos empleados en Moustiers, con cuyos productos podían competir (figs. 203 y 204). En una de las comunicaciones que se cruzaron entre el Tribunal de Comercio de Madrid y el ilustre fundador de la fábrica de Alcora, se lee: «desde el principio de la manufactura se fabricaron pirámides con figuras de niños que sostenían sobre sus cabezas guirnaldas de flores y cestos de frutas, ejecutadas con rara perfección; así como también centros de mesa y objetos de gran tamaño, puesto que llegaron á medir cinco pies de altura, cornucopias, estatuas de diferentes clases y animales diversos y de distintos tamaños. Llevóse allí también á cabo la decoración entera de un cuarto, con trabajo en todo tan perfecto, que nada le iguala en mérito en España, Francia, Italia ni Holanda.» Las piezas manufacturadas con anterioridad al año de 1748 no ostentan marca especial, figurando únicamente en las más notables la firma del pintor que las decoró; mas á partir de la indicada fecha adoptóse como marca la letra A, que trazada en oro ó colores, vese en todos



Fig. 201. – Jarro de loza de Talavera

los ejemplares alcoreños. Al fallecimiento del nobilísimo conde empezó á decaer la fabricación, falta del poderoso esfuerzo de quien le dió vida. Su sucesor, el duque de Híjar, no logró dar nuevo impulso, y á la deficiencia artística sucedió la vulgaridad industrial, quedando á la postre limitada la producción á la loza destinada á las necesidades del consumo.

Onda y Ribesalbes trataron en vano de anular á Alcora, pues no alcanzaron sus productos la perfección de aquéllos, pudiendo estimarse, por lo tanto, como vulgares imitaciones. En análogo caso hállanse los de Denia y Senija (provincia de Alicante), pues si bien se asemejan por su manufactura y decoración, resultan de peor calidad. Supera á éstos é iguala á los ejemplares alcoreños la fabricación de Oropesa; pero su ornamentación resulta un tanto ruda y violenta su azulada tonalidad.

Según afirma Larruga, también tuvo Madrid una fábrica de loza fundada para servir de escuela, pero sus productos no debieron ofrecer gran interés, ya que no hallamos otra mención especial de ellos en las obras de los demás escritores del siglo pasado. «En el año de 1788 – dice el citado Larruga – en la casa de San Isidro el Real se ha establecido modernamente una fábrica de loza fina, más con ánimo de que sirviera de escuela para aprender el arte, que para conseguir ganancias en lo que trabajasen.»

Muel y Villafeliche sostuvieron el buen nombre de la industria aragonesa, constituyendo dos centros importantes de producción. En el primero de dichos pueblos dedicábase la casi totalidad de sus habitantes á la fabricación de las piezas de loza, distinguiéndose la de dorados reflejos por su hermosa entonación, cuyo procedimiento se ajustaba al practicado anteriormente por los árabes, según los mismos alfareros de Muel se lo contaron al viajero Kock en 1585, quien al ocuparse en su viaje por España de la citada villa y de sus manufacturas, dice: «Todos los vecinos cuasi deste lugar son olleros y todo el barro que se vende en Zaragoza lo más lo hacen aquí y desta manera. Primeramente hacen los vasos de cierta materia que allí la tierra les da, de tal suerte como los quieren: fechos los cocen en un horno que para esto tienen aparejado: vueltos después á quitar para que les den lustre blanco y los hagan llanos, hacen un lavatorio de ciertos materiales desa manera: toman una arroba de plomo con la cual mezclan tres ó cuatro libras de estaño y luego otras tantas libras de cierta arena que allí tienen, de todo lo cual hacen una masa como yeso y lo hacen en menudas piezas y muélenlo como harina, y hecho ansí polvo lo guardan. Este polvo después mezclan con agua y tiran los platos por ella y los cocen otra vez en el horno, y entonces con este calor conservan su lustre. Después para que toda la vajilla hagan dorada, toman vinagre muy fuerte, con el cual mezclan como dos reales de plata en polvo y bermellón y almagre y un poco de alumbre, lo cual todo mezclado escriben con una pluma sobre los platos y escudillas todo lo que quieren, y los meten tercera vez en el horno, y entonces quedan con el color de oro que no se les puede quitar hasta que caigan en pedazos.» De lo expuesto por aquel ilustre viajero en la precedente narración, despréndese que los alfareros de Muel, para ejecutar sobre las lozas inscripciones árabes ó latinas ó los motivos ornamentales con que embellecían sus obras, empleaban el barniz de reflejo metálico, sin que para obtenerlo precisaran el auxilio del cobre, circunstancia muy digna de tenerse en cuenta, ya que hasta aquí se ha supuesto por la mayor parte de los ceramógrafos que precisa para esta especial decoración la existencia del mismo metal.

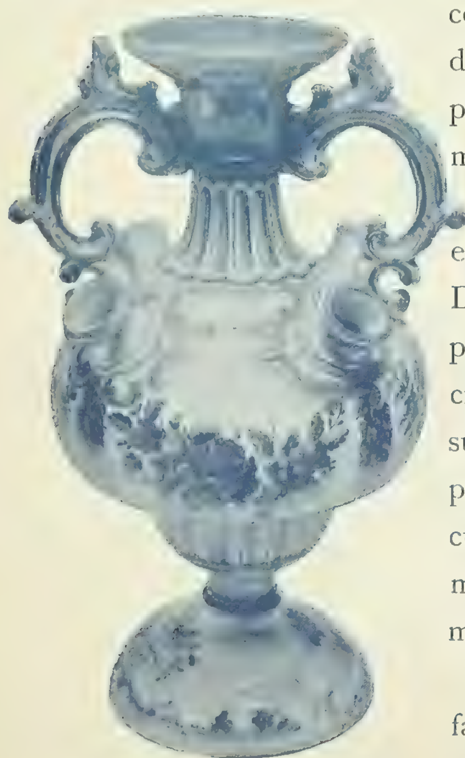


Fig. 202. – Jarra de Alcora, siglo XVIII (colección del Sr. Prats y Rodés)

Cuanto á los productos de Villafeliche, sólo podemos consignar que su factura resulta algo defectuosa, recordando su decoración el estilo peculiar de las manufacturas de Oropesa, si bien con la diferencia de predominar en los colores el amarillo cobrizo en vez del azul obscuro.

Escasas noticias hemos podido recoger de las fábricas de Teruel, que como las de Alcoy, Segovia, Zamora, Valladolid y Jaén dedicáronse á la elaboración de cacharrería y piezas de loza destinadas á satisfacer las necesidades de las respectivas localidades, y por lo tanto, para el uso común, mereciendo citarse las obras ejecutadas en los talleres de Puente del Arzobispo, en la provincia de Toledo, que cobraron gran fama durante los siglos XVII y XVIII, por su buena elaboración y la belleza de sus motivos ornamentales, consistentes en flores, hojarasca, pájaros, etc., pintados en azul pálido sobre fondo blanco (fig. 205). Las fábricas de Córdoba, Jaén, Andújar, Sargadelos, La Moncloa y otras localidades andaluzas produjeron hermosos ejemplares con decoración polícroma (fig. 206), y Mahón, Palma é Ibiza alfarería fina, y en algunas localidades, como Felanitx, vasijas de arcilla porosa semejantes al búcaro, de forma y decoración caprichosa, cuya manufactura se ha perpetuado hasta nuestros días.

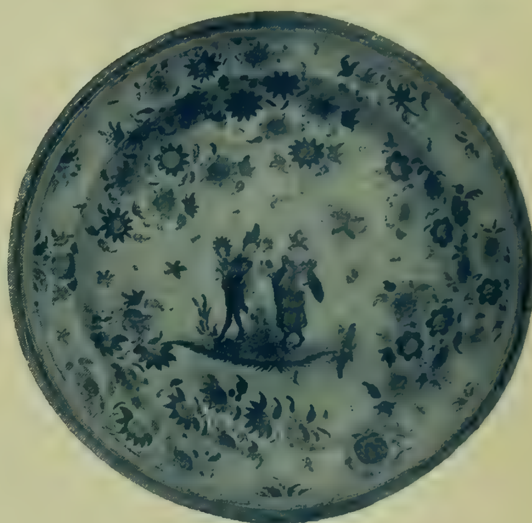


Fig. 203. – Plato de Alcora, estilo Moustiers, siglo XVIII (colección de D. Francisco Miquel y Badía)

Cataluña, que tan altas empresas realizó en los siglos medios, encaminó sus esfuerzos á procurar que á sus triunfos militares siguieran las conquistas de sus industrias. De ahí que el período en que llevó sus victoriosas armas á Grecia y sus naves surcaban el Mediterráneo tremolando la barreada enseña, signifique el de su mayor florecimiento artístico. Sus producciones rivalizaban con las de otros países, y si bien por efecto de sus transacciones comerciales recibía de otros pueblos obras que cual las importadas por los buques pisanos han tenido el privilegio de perpetuar su nombre aplicándolo á la loza (1), sugirióles en cambio nuevos procedimientos de fabricación, cual la mayólica, tan apreciada en las regiones levantinas. Y que la exportación de la loza catalana á Italia debió revestir gran importancia, demuéstralo entre otros hechos el de haber prohibido el Consejo Municipal de Barcelona en 1528 la introducción de productos elaborados en Malgrat, La Selva y otros lugares de Cataluña, por considerar que redundaba en perjuicio de los alfareros de la ciudad, quienes no podían exportar á Sicilia y otros reinos las piezas que producían, cuya venta se estimaba necesaria para el sostenimiento de sus manufacturas. Ardua empresa sería la de investigar el origen de esta industria en cada una de las localidades catalanas que aparecen como centros productores, pero ha de sernos lícito suponer que debió ofrecer iguales etapas, fases y transformaciones que en las demás regiones peninsulares. Cuanto á Barcelona, residencia de los soberanos, capital del Estado y verdadero emporio de la producción, debió revestir la industria cerámica, desde muy remota época, excepcional importancia, ya que al constituirse el Consejo Municipal en 1257 ocuparon en él asiento dos maestros alfareros, otorgándose al gremio, á partir del siglo XIV, ordenanzas y privilegios que á la vez que favorecían á los que á esta clase de manufactura se dedicaban, impedían la adulteración de los productos, persiguiéndose el propósito de sostener su buena reputación y conservar esta fuente de riqueza para el país. Dos calles ocupaban los talleres, sin perjuicio de los que funcionaban en sus arrabales y en los alrededores, elaborándose en ellos excelentes piezas de loza blanca y dorada ó bien negra, muy estimada por su dureza, que se exportaba á todos los puntos bañados por el Mediterráneo, incluso Alejandría. Este movimiento comercial bastaría para acreditar la justa nombradía de la cerámica catalana, ya procediera de Barcelona, Tarragona, La Selva, Malgrat, Villafranca, Tortosa, etc., en sus piezas de loza ó

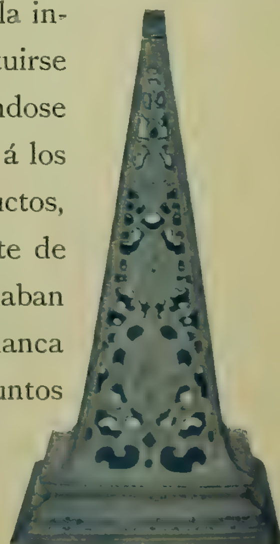


Fig. 204. – Pirámide de la fábrica de Alcora, siglo XVIII (colección de don Juan Prats y Rodés)

(1) Denomínase *Pisa* en catalán á la loza, sea cual fuere su procedencia, por más que no tuviera importancia su fabricación en aquella ciudad italiana, debiéndose únicamente su nombradía á la circunstancia de ser pisanos los buques que se dedicaban al transporte de loza á nuestra ciudad.



Fig. 205. – Aguamanil de la fábrica de Puente del Arzobispo, siglo XVIII (Museo Municipal de la Historia, Barcelona)

vidriado, si no la justificaran plenamente los ejemplares que han llegado hasta nosotros, dignos de equipararse con los mejores productos de otros países. Las piezas de reflejo metálico ofrecen durante los siglos XV y XVI los mismos caracteres que las procedentes de las demás localidades españolas (fig. 207), á excepción, en algunas de ellas, de las variantes motivadas por su especial aplicación. Escaso es el número de artífices cuyo nombre se ha transmitido á la posteridad, ya que no existen antecedentes que permitan trazar con exactitud el proceso histórico de esta industria, conservándose únicamente el recuerdo de los maestros Ferrer, Granjet y Falcó, por figurar unido á algunas obras ejemplares elaboradas en el siglo XVI, en cuya época, según afirma el portugués Barreyros en su *Chorografía de algunos lugares*, publicada en 1546, la loza fabricada en Barcelona era muy superior á la manufacturada en Valencia y en otras ciudades de la península. Continuaron las manufacturas barcelonesas durante el siglo XVI produciendo obras de excelente calidad por la finura de su pasta, acomodada su ornamentación al gusto italiano, como las de Talavera, si bien los elementos empleados para su embellecimiento distínguense por su extrema sencillez é incorrección en el trazado de los dibujos. Sus adornos consisten en representaciones de animales, figuras, escudos ó lemas alusivos á los ideales de la época, cual puede observarse en el plato que reproduce el grabado núm. 208, en el que campea el águila imperial austriaca y una leyenda dedicada al archiduque Carlos, á favor de cuyos derechos combatieron los catalanes contra Felipe V. Abundan los tipos de fondo blanco con motivos pintados en azul ó clarobscuro, ofreciendo no menor interés las piezas policromadas en verde, amarillo, pardo y azul. En la décimaoctava centuria prosiguieron los talleres catalanes sosteniendo su buen nombre, elaborándose en ellos piezas destinadas al uso común, como botes de farmacia cilíndricos ó semiesféricos, bellamente decorados (fig. 209), platos, tazas, marcerinas, etc., cubiertas de un barniz blanco opaco para los fondos y con motivos pintados en azul ó policromados. En Barcelona existía el núcleo más importante de la producción. Una de sus calles denominóse *Escudillers* por residir en ella gran número de establecimientos dedicados á la fabricación, y una de sus afluentes conocióse con el de *Escudillers blancs* por elaborarse en los talleres que en ella funcionaban las piezas barnizadas de blanco. De *Obradors* titulábase la calle en donde existían las alfarerías, y de *Tallers* aquella en que se elaboraba la cacharrería ordinaria. No menos próspera debió ser la existencia de esta industria en las demás localidades, conforme lo demuestra el hecho de haber obtenido un premio en 1787 el maestro Francisco Cavalli, alfarero de Riudoms, en la provincia de Tarragona, por sus buenas imitaciones de loza genovesa, de negra y blanca tonalidad. Entre las varias poblaciones catalanas que más se distinguieron por la especialidad de sus productos hemos de citar á las villas de Breda y Villafranca. Los de la primera fueron muy estimados por la excelencia de la pasta, ya que carecen de ornamentación y sus formas responden exclusivamente á las necesidades que ha de llenar la cacharrería. El barro empleado consiste en una marga rojiza que resiste perfectamente la acción del fuego. Cuanto á las piezas elaboradas en Villafranca, distínguense por la simplicidad de sus formas y por lo infantil de sus motivos ornamentales, toscos y desprovistos de arte. Fabricábanse con una clase de arcilla amarillenta, cuyo tono cambiaba por el negro por efecto del humo á que adrede se las sometía, cubriéndolas de un barniz poroso, ya que se desti-



Fig. 206.-Bote de farmacia de fabricación andaluza (colección de don Juan Prats y Rodés)

AZULEJOS ÁRABES Y CATALANES DE LOS SIGLOS XIII, XIV, XV Y XVI

DE LA COLECCIÓN DE D. FRANCISCO ROGENT, DE BARCELONA

1. – Azulejos procedentes del presbiterio de la iglesia de la cartuja de Montealegre, siglo XVI. Dimensiones, 0'14 metros de lado.
2. – Azulejo de carácter árabe, procedente de la catedral de Barcelona, siglo XIV. Dimensiones, 0'13 × 0'13 metros.
3. – Azulejo procedente del pavimento del castillo de Centellas, siglo XIII. Dimensiones, 0'075 × 0'075 metros.
4. – Azulejo de carácter árabe, procedente del pavimento del claustro del Real monasterio de Poblet, siglo XIII. Fragmento reconstituído.
5. – Azulejo procedente del Real monasterio de Santas Creus, siglo XVI. Dimensiones, 0'15 × 0'15 metros.

6, 7 y 8. – Azulejos procedentes del Real monasterio de Montserrat, siglo XVI. Dimensiones, 0'15 × 0'15 metros.

9. – Azulejo procedente del derruído convento de Montesión de Barcelona, siglo XIV. Dimensiones, 0'14 × 0'14 metros.
10. – Azulejo procedente del pavimento del Real monasterio de Santas Creus, siglo XIII. Dimensiones, 0'12 × 0'12 metros.
11. – Azulejo procedente de Saleta del Mas (San Hilario de Sacalm), siglo XVI. Dimensiones, 0'15 × 0'15 metros.
12. – Azulejos procedentes del pavimento de la derruída iglesia de Junqueras, de Barcelona, siglo XV. Dimensiones, 0'19 × 0'19 metros.



AZULEJOS ÁRABES Y CATALANES DE LOS SIGLOS XIII, XIV, XV Y XVI

DE LA COLECCIÓN DE D. FRANCISCO ROGENT, DE BARCELONA

AZULEJOS CATALANES DE LOS SIGLOS XV Y XVI

DE LAS COLECCIONES DE D. FRANCISCO ROGENT Y D. APELES MESTRES, DE BARCELONA, Y DE LA BIBLIOTECA-MUSEO BALAGUER DE VILLANUEVA Y GELTRÚ

1. – Azulejo procedente del antiguo pavimento de la catedral de Barcelona, siglo XV. Dimensiones, 0'40 × 0'40 metros. (De la colección de D. Apeles Mestres.)
2. – Azulejo procedente del Real monasterio de Poblet, con el escudo del abad Porta, siglo XVI. Dimensiones, 0'12 × 0'12 metros (De la Biblioteca-Museo Balaguer.)
3. – Azulejo procedente del pavimento del Salón del Consejo de Ciento del Palacio del Ayuntamiento de Barcelona, siglo XVI. Dimensiones, 0'19 × 0'19 metros. (De la colección de D. Francisco Rogent.)
4. – Azulejo catalán del siglo XV. Dimensiones, 0'11 × 0'11 metros. (De la colección de D. Francisco Rogent.)
5. – Azulejo procedente del Real monasterio de Montserrat, siglo XVI. Dimensiones, 0'15 × 0'15 metros. (De la colección de D. Francisco Rogent.)

6 y 8. – Azulejos procedentes del castillo de Vulpellach, provincia de Gerona, siglo XVI. Dimensiones, 0'15 × 0'15 metros. (De la colección de D. Francisco Rogent.)

7. – Azulejo catalán del siglo XVI. Dimensiones, 0'15 × 0'15 metros. (De la colección de D. Francisco Rogent.)

9. – Azulejo procedente del Real monasterio de Poblet, siglo XV. Dimensiones, 0'17 × 0'17 metros. (De la colección de D. Francisco Rogent.)
10. – Azulejo procedente del Real monasterio de Poblet, con el escudo del abad Ferrer, siglo XV. Dimensiones, 0'12 × 0'12 metros. (De la Biblioteca-Museo Balaguer.)
11. – Azulejo catalán del siglo XV. Dimensiones, 0'14 × 0'14 metros. (De la colección de D. Francisco Rogent.)



AZULEJOS CATALANES DE LOS SIGLOS XV Y XVI

DE LAS COLECCIONES DE D. FRANCISCO ROGENT Y D. APELES MESTRES, DE BARCELONA. EN LA BIBLIOTECA-MUSEO BALAGUER, DE VILLANUEVA Y GELTRÚ

naban á refrescar el agua. Su decoración consiste en una especie de figurillas de mal gusto, groseramente modeladas, representando bustos de mujeres, gallos y otros animales, aplicados á las asas de las cantarillas, cuyas formas y decoración se ha perpetuado hasta nuestros días.

Falta imperdonable cometeríamos si al dar remate al proceso de la cerámica española, no consignáramos algunas noticias acerca de los azulejos, causa aún hoy de admiración, tal es su belleza y las felices aplicaciones de que fueron objeto. Según hemos indicado anteriormente al ocuparnos de las producciones de los pueblos de la antigüedad, sabemos que algunos de ellos empleáronlos bajo diversas formas como elementos decorativos, distinguiéndose en esta especialidad los persas, conforme lo atestiguan los hermosos frisos existentes en el Museo del Louvre. Supónese que de ellos aprendieron este procedimiento los árabes, pasando de éstos á los bizantinos y á los mauritanos, á quienes cabe la gloria de haber introducido é impulsado la manufactura en nuestro país y producido las más notables obras. No ha sido posible hasta ahora precisar la fecha en que comenzaron á producir los alfareros esta clase de piezas y la en que, por lo tanto, se utilizaron en las construcciones como elementos de embellecimiento; pues si bien es cierto que en algunos edificios, como en la mezquita de Córdoba, colocáronse en los arcos de sus puertas ladrillos esmaltados en sus cantos, no lo es menos que esta clase de piezas carece de los caracteres distintivos del azulejo. Como punto de partida ú origen de los revestimientos cerámicos debemos considerar los *aliceres*, tan inteligentemente empleados por los árabes, formados á modo de mosaicos con pedacitos de barro esmaltado, combinados de manera que forman los frisos alicatados que tan admirable efecto producen. El ejemplar más antiguo que se conoce en España de este género de ornamentación llamado por los árabes *sofeysafá*, existe en la mezquita aljama cordobesa. Procede de Constantinopla, desde donde lo remitió como regalo á Al-hakem el emperador León, en el año 965 de nuestra era, cuidando de su colocación en el *mihrab* un artífice griego, comisionado al efecto por el monarca bizantino. Los aliceres no pueden confundirse, pues, con los azulejos, constituídos éstos por placas esmaltadas en las que aparece ya trazado en colores el adorno que en aquéllos se desarrolla, por más que unos y otros recibieron de los árabes la igual denominación de *almafasas*, y figuran simultáneamente aplicados en edificios de la misma época. Aunque se supone que en los siglos XII y XIII empleáronse ya los azulejos, no existen antecedentes en los archivos ni ejemplares en los monumentos de aquella época que permitan conocer la importancia y carácter de la manufactura. Preciso es llegar á las construcciones del siglo XIV para poder admirar los preciosos aliceres que formando bellas combinaciones de líneas geométricas (lacerías ó ajaracas) constituyen el más preciado adorno de los salones del que fué suntuoso palacio de los monarcas nazaritas. En la Alhambra, joya inestimable del arte mauritano, vense empleados simultáneamente los aliceres y los azulejos, combinados en los zócalos de algunas de sus construcciones. Constituyen sus elementos decorativos las estrellas y polígonos, cuyo alicatado determina una ornamentación uniforme y repetida, subordinada al canon geométrico que informa el sistema de la decoración arábiga, cuya igualdad se manifiesta asimismo en los colores, que cual se observa en los azulejos del alcázar de



Fig. 207. – Plato hispano-morisco, fabricación catalana del siglo XVI (Museo Municipal de la Historia, Barcelona)



Fig. 208. – Plato catalán de comienzos del siglo XVIII (colección de D. Francisco Miquel y Badia)

los Alhamares, se combinan armónicamente el verde, azul celeste, violado, amarillo, blanco y negro. La forma general de los azulejos es la cuadrada, desarrollándose en cada uno de ellos una cuarta parte del trazado de la lacería que completan los demás. Respecto á los procedimientos de fabricación, supónese que los artífices cubrían primeramente el azulejo con un barniz blanco que desempeñaba el oficio de fondo, sobre el que, después de cocido, trazaban las lacerías sometiéndolo á una segunda cochura, dándole, por último, una ligera capa vitrificable que exigía una tercera cocción, logrando por medio de estas prolijas operaciones la transparencia del esmalte, verdadera característica de la manufactura arábiga. Entre los zócalos de azulejos y las lacerías de estuco que visten los muros, destácase en los salones de la Alhambra una faja de *aliceres* que contribuyen á aumentar el buen efecto de tan peregrina decoración. Así los vemos armónicamente combinados, entre otros en la *Puerta Judiciaria*, en la hermosa *Sala de la Barca* ó de bendición, cuyos aliceres repiten y reproducen el escudo y el mote de los Alhamares *Sólo Dios es vencedor*, y en el famoso *Mirador de Daraxa*, engalanado con diminutos aliceres de finísima labor, enlazada con los trazos de otras más amplias, á las que sirven de remate alabanzas dedicadas al emir Abu-Abdallah, en vez de las tradicionales almenillas. La sala llamada de las *Dos Hermanas*, del ya citado alcázar granadino, nos ofrece una variante de tonalidad, cual es la irisación de sus alicatados, único ejemplar en su género, obra digna de particular encomio. Esta superioridad que desde luego revelan los productos de la manufactura árabe, debió ser común á todas las regiones peninsulares en donde se elaboraba con sujeción á sus tradiciones técnicas y artísticas, mereciendo sus artífices elevado concepto en todos los reinos cristianos. Así parece demostrarlo, entre otros, el texto de la carta dirigida en 5 de enero de 1370 por D. Pedro III de Aragón al Baile general del Reino de Valencia Francisco Marrades, encargándole la compra de cuatro mil azulejos blancos, verdes, amarillos y azules para su castillo de Tortosa, cuya combinación de colores es la misma que se observa en los revestimientos de la Alhambra (1). Análoga petición, vemos en otro documento, que dirigió posteriormente Carlos III de Navarra, pues en 1401 dispuso que se abonaran á *ciertos moros de Valencia* por *ciertos aradrieillos comprados de eyllos para sus obras de Olit*. De igual nombradía gozaron los azulejos sevillanos, pues según se desprende del texto de una carta fechada en 1420, la esposa del Almirante de Castilla confió á maestros sevillanos la colocación de una partida de azulejos negros, verdes, amarillos y blancos adquiridos en Toledo por la abadesa del convento de Santo Domingo. No ofrece, pues, la menor duda que los artífices mudéjares introdujeron los azulejos en los reinos cristianos, siendo testimonio de su habilidad y buen gusto los hermosos revestimientos que embellecen determinadas construcciones, que cual preciadas joyas consérvanse en Toledo, Sevilla, Palencia y Córdoba. De ahí que se observen semblanzas y analogías de procedimiento entre los azulejos labrados en las localidades andaluzas y algunos ejemplares en relieve que constituyeron el pavimento de los claustros de los monasterios de Poblet y Santas Creus y del histórico castillo de Centellas, malaventuradamente abandonado á la destructora acción del tiempo y de la ignorancia. Los colores comúnmente empleados fueron el azul y blanco, aplicados con tal ajuste y maestría, que aún hoy son causa de admiración por la inteligente disposición de las masas y el hermoso contraste que su tonalidad presenta. Algunos tipos, cual los procedentes de los citados monasterios, recuerdan los aliceres granadinos, pues como aquéllos forman un á modo de mosaico; otros presentan, como los antiguos de Santas Creus, la variante de coloración amarilla y violácea, y por último, existe una nueva clase de dibujo rehundido



Fig. 209. - Bote de farmacia de fabricación catalana, siglo XVIII (Museo Municipal de la Historia, Barcelona)

(1) «Manants vos encara que prestament façats fer, si de feta non trobats iiij mil rajoles, es saber, Mil blanques e DCCC morades DCCC blaves, e cinchcentes verdes e cinchcentes grogues, les quals com pus tost porets trametats al feel obrer del castell de Tortosa en Pere Ça Costa a obs de la obra del dit castell.»

AZULEJOS CATALANES Y VALENCIANOS DE LOS SIGLOS XV, XVI Y XVIII

DE LAS COLECCIONES DE D. FRANCISCO ROGENT, DE BARCELONA, Y DE D. FRANCISCO SANTACANA, DE MARTORELL

1. – Azulejo con las armas del conde de Aranda, que figuró en la fábrica de Alcora, siglo XVIII. Dimensiones, 0'59×0'40 metros. (De la colección de D. Francisco Rogent.)
2. – Azulejo procedente del monasterio de San Pedro de las Puellas, de Barcelona, último tercio del siglo XV. Dimensiones, 0'15×0'15 metros. (De la colección de D. Francisco Santacana.)
3. – Azulejo procedente de la derruída iglesia de San Juan de Jerusalén, siglo XVI. Dimensiones, 0'15×0'07 metros. (De la colección de D. Francisco Santacana.)

4 y 5. – Azulejos procedentes del castillo de Vulpellach (provincia de Gerona), siglo XVI. Dimensiones, 0'15×0'15 metros y 0'09×0'09 metros respectivamente. (De la colección de D. Francisco Rogent.)

6. - Azulejo procedente del Real monasterio de Santas Creus, siglo XV. Dimensiones, 0'09×0'09 metros. (De la colección de D. Francisco Rogent.)
7. – Azulejo con el escudo abacial de Breda, siglo XV. Dimensiones, 0'20×0'95 metros. (De la colección de D. Francisco Rogent.)
8. – Azulejo procedente del castillo de Gelida, siglo XV. Dimensiones, 0'15×0'15 metros. (De la colección de D. Francisco Santacana.)
9. – Azulejo procedente de la capilla de San Vicente Ferrer, en la iglesia de Padres Dominicos de Valencia, siglo XV. Dimensiones, 0'11×0'07 metros. (De la colección de D. Francisco Santacana.)
10. – Azulejo procedente del monasterio de San Jerónimo de la Murtra, siglo XVI. Dimensiones, 0'15×0'15 metros. (De la colección de D. Francisco Santacana.)



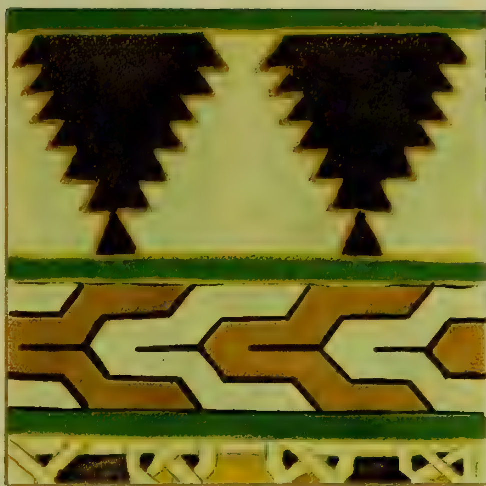
AZULEJOS CATALANES Y VALENCIANOS DE LOS SIGLOS XV. XVI Y XVIII

DE LAS COLECCIONES DE D. FRANCISCO ROGENT, DE BARCELONA, Y DE D. FRANCISCO SANTACANA, DE MARTORELL

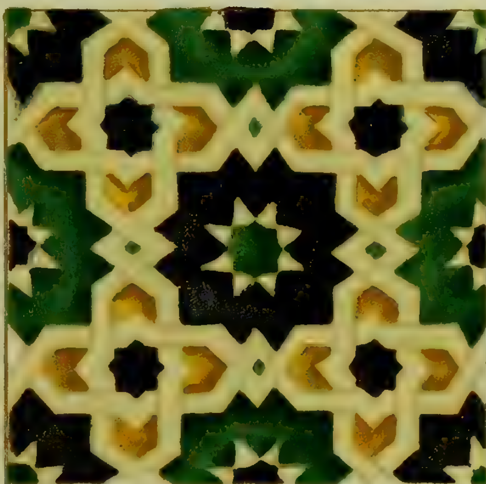
AZULEJOS MUDÉJARES TOLEDANOS Y ANDALUCES
DE LOS SIGLOS XIV, XV Y XVI

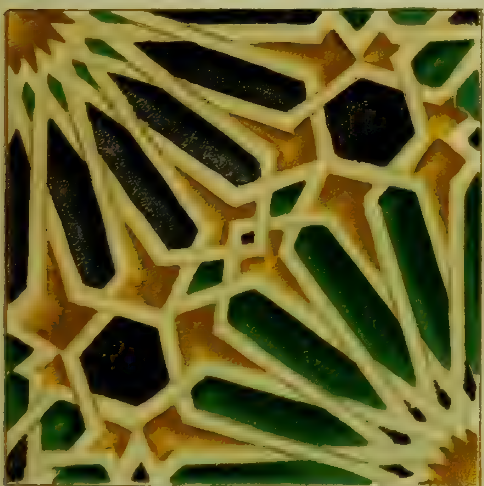
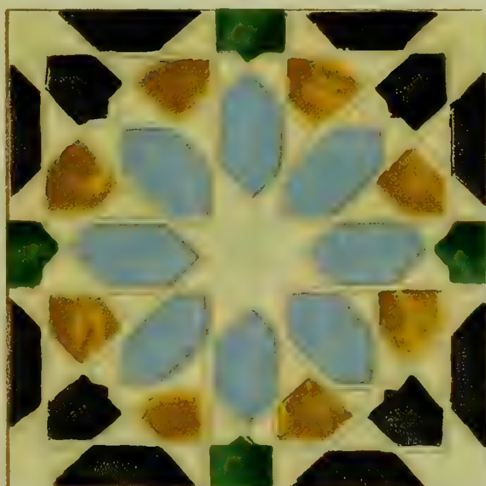
DE LA COLECCIÓN DE D. FRANCISCO ROGENT, DE BARCELONA

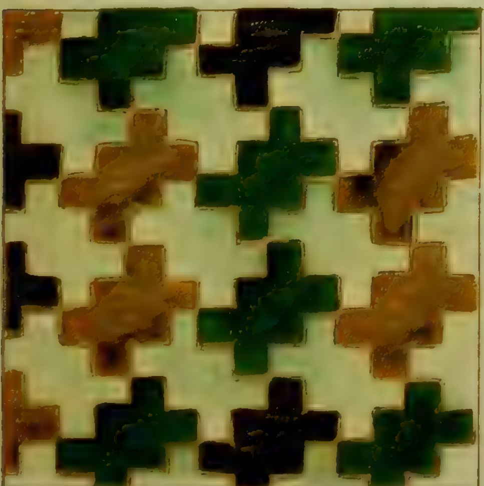
1, 3 y 10. – Primeros tipos de azulejos mudéjares toledanos del siglo XIV. Dimensiones, 0'14×0'14 metros.
2 y 12. – Azulejos mudéjares andaluces del siglo XV. Dimensiones, 0'20×0'20 metros y 0'09×0'09 metros respectivamente
4, 5, 6, 7 y 9. – Azulejos mudéjares toledanos, del siglo XVI. Dimensiones, 0'09×0'09 metros.
8 y 11. – Azulejos mudéjares toledanos del siglo XV. Dimensiones, 0'09×0,09 metros.


1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

AZULEJOS MUDÉJARES TOLEDANOS Y ANDALUCES DE LOS SIGLOS XIV, XV Y XVI

DE LA COLECCIÓN DE D. FRANCISCO ROGENT, DE BARCELONA

en azul, verde, amarillo y violáceo. Si las manufacturas árabes producían obras notables, las mudéjares sostuvieron durante un largo período de tiempo sus tradiciones, notándose, sin embargo, en algunas piezas la influencia de los dominadores, especialmente en las elaboradas en Talavera de la Reina y Toledo, durante el último tercio de la décimaquinta centuria (fig. 210).

Al iniciarse en España la evolución artística que determinó el Renacimiento, prodújose en la decoración de los azulejos una completa mudanza, que alcanzó hasta á lo que respecta á los procedimientos de elaboración. En la que fué Corona aragonesa continuó privando la coloración azul sobre fondo blanco con motivos platerescos y reminiscencias góticas: en las ciudades del centro predominó durante algún tiempo el estilo mudéjar aisladamente ó asociado á los motivos aportados por la nueva corriente artística, y en Sevilla y otras poblaciones, el gusto italiano, importado por el célebre Niculoso. Así vemos que al comenzar el siglo XVI presentan los azulejos, en lo que atañe á la parte técnica de su elaboración, los siguientes procedimientos: el de verdadero mosaico; el llamado de relieve, imitación de los aliceres, y el de cuenca, así conocido por presentar sus adornos la forma cóncava; el polícromo plano sobre fondo amarillo, de estilo determinadamente italiano; el de reflejo metálico y el denominado de cuerda seca. En el pavimento de uno de los salones de la Aljafería de Zaragoza existen aún algunos hermosos azulejos decorados con las armas y emblemas de los Reyes Católicos, y en las notables y escogidas colecciones de los Sres. D. Francisco Rogent y D. José Font y Gumá, de Barcelona, y de D. Luis Santacana, de Martorell, ejemplares de gran interés procedentes de los monasterios de Poblet, Santas Creus y Montserrat, Marmellá, San Miguel de Ervol, Centellas, Torre Pallaresa, San Miguel del Fay, Vullpellach, así como de la catedral y de algunos templos de Barcelona, que atestiguan la perfección y belleza de los azulejos catalanes en aquel período (véanse las láminas tiradas aparte). Su ornamentación es tan variada como diversos fueron los elementos suministrados por el nuevo estilo, las tradiciones del que desaparecía y los ideales políticos y sociales que distinguen la época en que se realizó la reconquista y la unidad nacional. Así vemos algunos tipos en que los adornos azules que campean sobre el blanco fondo recuerdan por sus trazos los caracteres arábigos, cual los azulejos de la cartuja de Montealegre, en tanto que en otros combínanse ingeniosamente los motivos de la flora con los aguiluchos heráldicos, enlace del arte gótico con el Renacimiento, y los escudos nobiliarios y abaciales, ó bien sirven para expresar un concepto religioso ó axiomático, como el representado por la palabra *speculum* ó el conocido refrán *contes vells baralles noves*, trazados en caracteres góticos combinados con hojas de malva y cardinas. Manifestación curiosísima de los bandos y parcialidades que ensangrentaron nuestro país en las postrimerías del feudalismo y de la mística exaltación que se apoderó de uno de los descendientes de ilustre familia de la región ampurdanesa, vese expresada de manera tan honda en los azulejos del castillo de Vullpellach, que no cabe sustraerse á la penosa impresión que la leyenda produce. Colocados los Sasriera á la cabeza de sus parientes y parciales, descendían de su fortificada vivienda para entrar á sangre y fuego en los dominios de sus vecinos. Muertes, raptos, incendios señalaban el paso de sus mesnadas, siendo preciso



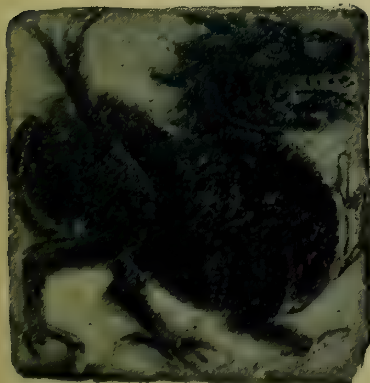






Fig. 210. – Azulejos mudéjares toledanos del siglo XV (colección de D. José Font y Gumá)

que el virrey de Cataluña D. Antonio de Zúñiga pusiese coto á tantos desmanes prendiendo á Antich de Sasriera. «Dios que creó héroes del desorden á los Sasriera – dice el Sr. Pella y Forgas en su *Historia del Ampurdán*, – levantó para el arrepentimiento de todos al hijo D. Miguel, quien, testigo y víctima de la ruina de la casa, asaltóle una desazón, turbáronle sombras y sangrientas visiones le atormentaron; en fin, dicen que dió en una suerte de arrepentimiento tan grande como público. Entonces esculpió al lado del escudo familiar, en el precioso patio de su castillo de Vullpellach, y pintó en los curiosos azulejos de los salones del castillo una leyenda para proclamar que él era pecador, él quien había pecado: *Ego sum qui pecavi. Ego sum qui pecavi, Miguel Sasriera*, 1533. Este letrero, que todavía se conserva, aparecíasele por todas partes en el castillo como sentencia acusadora, cartel de infamia al pobre hidalgo, verdugo de sí mismo, para expiar las culpas de sus progenitores.»

Los azulejos sevillanos, que en grandes cantidades exportáronse á Portugal y otras regiones peninsulares, sufrieron radical transformación al finalizar el siglo XV en lo que respecta á su carácter artístico ó elementos de embellecimiento. Los sucesores de Hamete Aguja y del famoso Fernán Martínez Guijarro, á quien tanto distinguieron los Reyes Católicos (1), no se ajustaron á las tradiciones del estilo mudéjar, aceptando con entusiasmo los conceptos aportados por la influencia italiana. Cierto es que un artífice de extraordinario mérito fué el genial intérprete de las nuevas corrientes, y que en presencia de sus notabilísimas obras se comprende el atractivo que ejercieron y la facilidad con que se operó tan importante mudanza en la ornamentación de las producciones cerámicas. Al pisano Francisco Niculoso debe la industria sevillana la aplicación de nuevos temas decorativos y la manufactura de los azulejos polícromos planos, que tanta celebridad alcanzaron durante la décimasexta centuria. Basta examinar los primorosos zócalos platerescos que decoran los salones de Carlos V del alcázar hispalense, para convencerse del extraordinario mérito de aquellos artistas, cuya fantasía y buen gusto tan gallardamente se manifiesta en la riquísima combinación de motivos y colores que ostentan los azulejos, muy superiores á los ejecutados en las demás provincias españolas. Gran relieve cobra la figura de Niculoso en el cuadro de la producción cerámica de nuestra patria. A su iniciativa débense los nuevos derroteros emprendidos con tanto éxito, gracias á los cuales pudo desenvolverse y alcanzar nuevo florecimiento la azulejería, ya que los nuevos procedimientos empleados por el pisano prestábanse más fácilmente que los distintivos del anterior sistema para interpretar el gusto dominante representado por el Renacimiento. El azulejo plano ofrecía á los artistas fácil y ancho campo en donde lucir galas y primores, aportando el valioso caudal de su fantasía y los peregrinos elementos del nuevo estilo. De ahí que no tardaran los palacios y señoriales viviendas en ostentar, ya en sus cámaras ú oratorios ó en los claustros de monasterios é iglesias, los bellísimos azulejos, cuyos admirables esmaltes brillan hoy realzando los diseños de las creaciones platerescas y pregonando la inteligencia de los autores de tan primorosas y magistrales obras. Presto arraigó la nueva semilla, y así como los templos se enriquecían con producciones de esta clase (2), labrándose frontales que imitaban con gran perfección telas tejidas ó bordadas, las moradas suntuosas y las casas más humildes engalanábanse con azulejos polícromos formando zócalos en los que se desarrollaban fantásticas quimeras, provocativos desnudos y caprichosos animales. Gran éxito alcanzó, lo mismo en Sevilla que fuera de ella; la innovación introducida por Niculoso, pues además de ser muy solicitados sus productos, transmitióse su influencia á otras comarcas de la península, que no tardaron en apreciar sus excelencias. Así lo atestigua, entre otros datos, un manuscrito conservado en la cartuja de Portaceli, fechado en 1504, en el que se lee que *Francesch Joan, fill del sobredit mosen Llorens Joan, per mortem patris paymenta la capella de Sancta*

---

(1) Otorgáronle los monarcas por ser *muy grand maestro de azulejos e pilas e de todas las cosas de su oficio que no lo hay otro tal en este reyno*, *Carta de franqueza*, fechada en Granada á 20 de septiembre de 1500.

(2) En el auto capitular de 3 de octubre de 1509, dispuso el Cabildo de la catedral de Sevilla que *se fagan frontaleras de azulejos de manera que parezcan frontales.*

AZULEJOS MUDÉJARES CATALANES, ARAGONESES Y TOLEDANOS
DE LOS SIGLOS XV, XVI Y XVII

DE LAS COLECCIONES DE D. APELES MESTRES Y D. FRANCISCO ROGENT, BARCELONA, Y DE LA BIBLIOTECA-MUSEO BALAGUER DE VILLANUEVA Y GELTRÚ

1 y 3. – Azulejos polícromos blasonados toledanos, siglo XVI. Dimensiones, 0'14×0'14 metros. (De la Biblioteca-Museo Balaguer.)

2. – Azulejo polícromo toledano, con el blasón de la casa de Frías, siglo XVI. Dimensiones, 0'14×0'14 metros. (De la colección de D. Francisco Rogent.)

4. – Azulejo mudéjar toledano, con influencia del Renacimiento, siglo XVI. Dimensiones, 0'14×0'14 metros. (De la colección de D. Francisco Rogent.)

5. – Azulejo toledano del siglo XVII. Dimensiones, 0'12×0'12 metros. (De la colección de D. Francisco Rogent.)

6. – Azulejo toledano, con influencia del Renacimiento, últimos del siglo XV. Dimensiones, 0'18×0'15 metros. (De la colección de D. Francisco Rogent.)

7. – Azulejo mudéjar toledano, con influencia del Renacimiento. Dimensiones, 0'14×0'14 metros. (De la colección de D. Francisco Rogent.)

8. – Azulejo aragonés, procedente de la iglesia de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, siglo XVI. Dimensiones 0'125×0'115 metros cada azulejo. (De la colección de D. Apeles Mestres.)

9. – Azulejo catalán del siglo XVI, procedente de la derruída iglesia de Nuestra Señora del Carmen, de Barcelona. Dimensiones, 0'14×0'14 metros. (De la coleción de D. Francisco Rogent.)

10 y 12. – Azulejos polícromos toledanos, con las armas del emperador Carlos V, procedentes del Alcázar de Toledo, siglo XVI. Dimensiones, 0'14×0'14 metros. (De la colección de D. Francisco Rogent.)

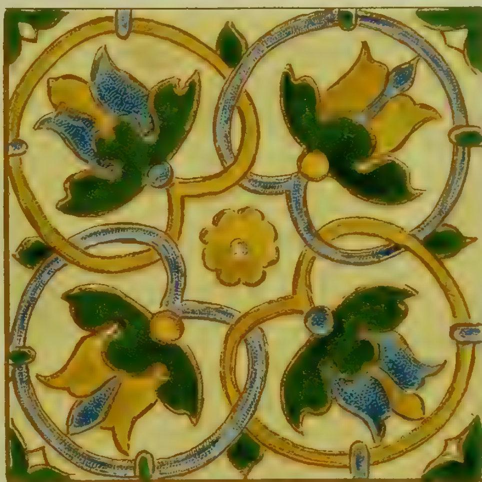
11. – Azulejo aragonés, mudéjar degenerado, siglo XVI. Dimensiones, 0'115×0'125 metros cada azulejo. (De la colección de D. Francisco Rogent.)


1

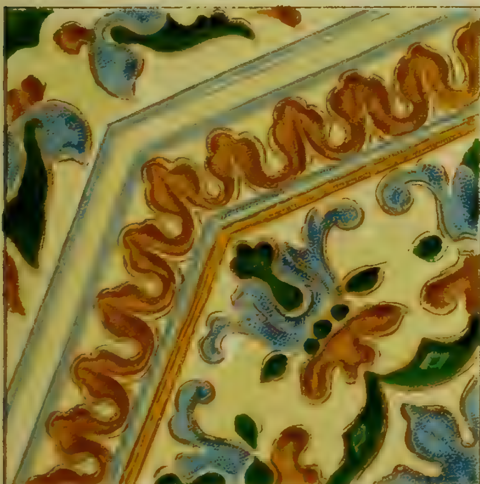

2


3

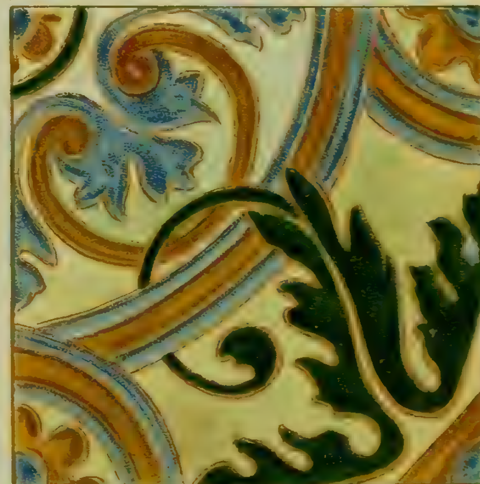

4


5


6


7


8


9


10


11



12

AZULEJOS MUDÉJARES, CATALANES, ARAGONESES Y TOLEDANOS DE LOS SIGLOS XV, XVI Y XVII

DE LAS COLECCIONES DE D. APELES MESTRES Y DE D. FRANCISCO ROGENT, DE BARCELONA, Y DEL MUSEO BIBLIOTECA BALAGUER DE VILLANUEVA Y GELTRÚ

AZULEJOS MUDÉJARES TOLEDANOS DE LOS SIGLOS XV Y XVI

DE LA COLECCIÓN DE D. FRANCISCO ROGENT, DE BARCELONA

1 á 6. – Azulejos mudéjares toledanos del siglo XVI. Dimensiones, 0'07 × 0'14 metros.
7. – Azulejo mudéjar toledano, del siglo XV. Dimensiones, 0'10 × 0'14 metros.
8. – Azulejo mudéjar toledano del siglo XVI. Dimensiones, 0'10 × 0'14 metros.
9. – Azulejo mudéjar toledano del siglo XV. Dimensiones, 0'07 × 0'14 metros.
10. – Azulejo mudéjar toledano del siglo XVI. Dimensiones, 0'05 × 0'14 metros.
11 y 12. – Azulejos mudéjares toledanos del siglo XVI. Dimensiones, 0'07 × 0'14 metros.
13 á 16. – Azulejos mudéjares toledanos del siglo XVI. Dimensiones, 0'14 × 0'14 metros.
17. – Azulejo mudéjar toledano del siglo XVI. Dimensiones, 0'13 × 0'13 metros.
18 á 20. – Azulejos mudéjares toledanos del siglo XVI. Dimensiones, 0'09 × 0'09 metros.


1

2

3

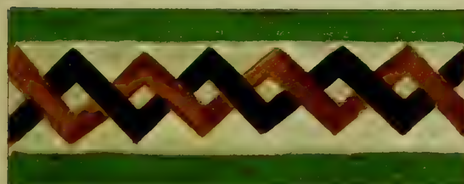
4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

AZULEJOS MUDÉJARES TOLEDANOS DE LOS SIGLOS XV Y XVI

DE LA COLECCIÓN DE D. FRANCISCO ROGENT, DE BARCELONA

Ana, feu portar rajoletes de Seville, y los zócalos de azulejos que decoraban los salones del palacio de los Condes del Real de Valencia, en los que figuraba la fecha de 1500 y el nombre de Niculoso, ejecutados por el procedimiento de relieve, ó sea á la manera antigua española, cuya circunstancia demuestra que el Pisano no se limitó á elaborar únicamente azulejos planos, que son los distintivos del gusto por él importado.

Varias obras ejemplarísimas consérvanse en Sevilla debidas á Niculoso, mereciendo citarse, de entre ellas, el magnífico altar y retablo de la capilla llamada de los Reyes Católicos en el alcázar hispalense. Destácase en el fondo, á modo de retablo, el notable cuadro de azulejos planos polícromos, representando la Visitación de la Virgen á Santa Isabel, cuyas figuras, así como las hojas, frutos, quimeras y emblemas del yugo y las flechas, distintivos de aquellos monarcas, que constituyen los elementos decorativos de tan excelente producción, están trazadas con verdadero arte, de tal suerte, que no puede desconocerse la riqueza y elegancia de los diseños, que se hallan á igual altura que la ejecución y la belleza de los esmaltes. En una tarjetilla colocada á los pies de la figura de la Virgen, léese: NICULOSO FRANCISCO ME FECIT, y en una pilastra del retablo se consigna la fecha de 1503 (véase la lámina tirada aparte). El frontal no desmerece del resto de la obra, ostentando análogos primores é idénticos motivos de ornamentación. Otros artistas ayudaron á Niculoso en la ejecución de obras no menos recomendables, que despiertan también gran interés, cual la portada de la iglesia de Santa Paula, en la que colaboró el eximio escultor Pedro Millán, y en el retablo principal del santuario de Nuestra Señora de Tentudia (Extremadura), en cual trabajo tuvo participación el maestro Juan Riero, según así se expresa en la tarjeta, así como el año 1518, que descuella al pie del hermoso cuadro de azulejos que representan seis pasajes de la vida de la Virgen. Sensible es que la incuria y el abandono hayan producido, como inevitable consecuencia, la pérdida de obras de análoga importancia, que hoy, además de aportar nuevos antecedentes para el estudio de la cerámica española, en los períodos de su florecimiento, servirían para que cobraran mayor relieve las figuras de algunos artífices y exponer á la consideración de la posteridad el nombre de otros cuyos nombres nos son desconocidos. En este caso hállanse los autores de algunas laudes y revestimientos de azulejos, de tan notoria importancia cual la de Íñigo López en la iglesia de Santa Ana y el sepulcro de D. León Enríquez en el ya citado monasterio de Santa Paula.

En los zócalos de alicatados de los salones de Carlos V, en el que fué alcázar del rey D. Pedro I, manifiéstanse la fantasía é inteligencia de Cristóbal de Augusta, el ilustre continuador de Niculoso, cuyo nombre hállase repetido en las delicadas obras que ejecutó, dechado de buen gusto y de primorosa ejecución. Sorprende la riqueza y habilidad en el trazado de las figuras, sátiros, amorcillos, estípites y animales, magistralmente combinados con las flores, frutos y hojarasca, que constituyen los ornatos platerescos que informan las producciones de aquella época en que tan alto concepto alcanzó el arte patrio (fig. 211). No en vano se le nombra en los documentos relativos á las obras que se le confiaron *maestro de hacer y pintar azulejos del pisano*. A él se debe el cuadro que procedente del convento de la Madre de Dios, representando á Nuestra Señora rodeada de varios santos, consérvase en el Museo provincial de Sevilla como una de las más preciadas joyas. Del último tercio de la décimasexta centuria, es el hermoso zócalo de azulejos, único ejemplar en su clase, que reviste los muros de la capilla Sacramental de la iglesia de San Esteban de dicha ciudad, formando una labor de ajaraca con medallones que producen bellísimo efecto (fig. 212). En 1589 hallamos el nombre de otro azulejero, Juan Gascón, quien en unión de Antonio Gambarino facilitó materiales de esta clase para las obras del alcázar, expidiéndose en el siglo XVII títulos de *Maestros de hacer azulejos* á Martín Moreno y Luis de Morales, que prosiguieron las tradiciones de sus antecesores.

Indudable semejanza ofrecen los azulejos toledanos, pues además de los que por corresponder á la primera época ajústanse al gusto y procedimiento empleado por los mudéjares, consérvanse numerosos

ejemplares de estilo plateresco, y otros que participan de las dos tendencias, embellecidos con reflejos metálicos, destácandose en algunos el escudo del emperador Carlos V ó bien su empresa, siendo muy solicitados por los coleccionistas. Elaboráronse también otros tipos decorados con ornamentación del Renacimiento, realzada por esmalte azul, verde, amarillo y negro sobre fondo blanco.

Talavera de la Reina distinguióse asimismo por sus cuadros de azulejos de carácter decorativo ó desarrollando composiciones con figuras ó leyendas casi siempre de asunto religioso. Burgos ofrécenos, entre otros, un hermoso ejemplar de esta clase, cual es el interesante retablo trasladado recientemente al Museo Arqueológico Nacional, obra de los primeros años del siglo XVII, que fué ofrecido por el obispo Mardones al convento de San Pablo de aquella ciudad. En Madrid debió revestir esta industria notoria importancia, ya que al maestro Juan Flores, aunque oriundo de Flandes, confió Felipe II el decorado de los azulejos de los palacios reales de El Pardo, Segovia y de la capital de la monarquía.

Barcelona, como los demás centros de la producción catalana, elaboró obras de la misma índole, dignas de especial encomio, siendo de ello testimonio, entre el considerable número de las que pudiéramos citar, los notabilísimos revestimientos que cubren los muros de algunas dependencias de la Casa de Convalecencia del Hospital de Santa Cruz de la ciudad de los Condes, labrados ex profeso para cada estancia y de gran mérito por la belleza de su dibujo y colorido, campeando entre los elementos decorativos los escudos de los ilustres fundadores de tan piadosa fundación D.ª Lucrecia de Gualba y D. Pablo Ferrán.

Aparte de las obras notables de que hacemos mérito y de otras que no enumeramos, preciso es consignar que al finalizar la décimaséptima centuria nótase una decadencia muy sensible en la azulejería en lo que atañe á la brillantez y bondad de los esmaltes. Cuanto á su ornamentación, como todas las manifestaciones artísticas, hubo de subordinarse al gusto é influencias dominantes, de donde se infiere que no cabe establecer comparaciones entre las bellas creaciones platerescas y las inciertas manifestaciones de los posteriores estilos. Esto no obstante, algunos artistas, entre ellos el insigne Murillo, repitiendo lo practicado en el siglo anterior por Pablo de Céspedes en Alcalá de Henares, pintaron notables composiciones; pero su patriótico esfuerzo no bastó para detener la iniciada decadencia. Valencia sostuvo durante la pasada centuria la fama alcanzada anteriormente como gran centro manufacturero, ya que en ella funcionaban en 1788 tres importantes azulejerías dirigidas por Cascuera, Cola y Dizdier, cuyos productos exportábanse á todas las provincias españolas, sosteniendo brillantemente la competencia. La última fase de esta fabricación consiste en la aplicación de azulejos para revestimientos de zócalos ó muros, ya pintados por mitad á dos colores ó con motivos que recuerdan los elementos de la buena época, desvirtuados por el barroquismo, y formando cuadros constituídos por la unión de varias piezas con representaciones de santos, siendo los colores generalmente empleados el amarillo, azul, negro y morado sobre fondo blanco á base de estaño.



Fig. 211. – Azulejos planos policromados, obra de Cristóbal de Augusta, siglo XVI (Alcázar de Sevilla, Salón de Carlos V)

Aun aquellos pueblos de la antigüedad que más se distinguieron por la importancia de la industria cerámica, no presentan en la Edad media y moderna un proceso tan glorioso como nuestro país. A todos aven-



ALTAR DE AZULEJOS POLÍCROMOS PLANOS, EXISTENTE EN EL ALCÁZAR DE SEVILLA.
OBRA DE FRANCISCO NICULOSO (1503)

AZULEJOS CATALANES Y VALENCIANOS DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

DE LAS COLECCIONES DE D. FRANCISCO ROGENT Y D. APELES MESTRES, DE BARCELONA

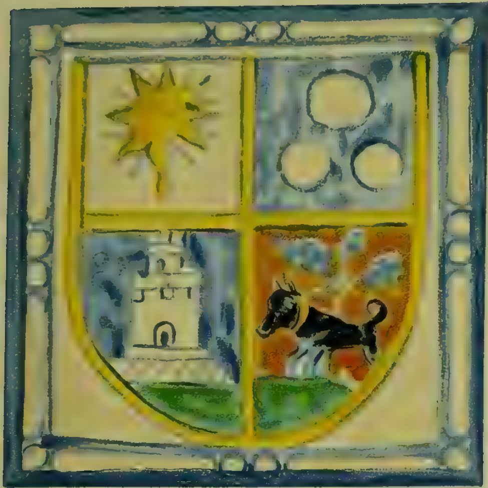
1 y 3. – Azulejos catalanes blasonados del siglo XVII. Dimensiones, 0'135 × 0'135 metros. (De la colección de D. Francisco Rogent.)

2. – Azulejo valenciano del siglo XVII, en cuyos motivos de decoración se observa la influencia italiana. Dimensiones, 0'255 × 0'255 metros. (De la colección de D. Francisco Rogent.)

4, 6, 7, 9, 10, 11 y 12. – Azulejos barceloneses del último tercio del siglo XVIII. Dimensiones, 0'14 × 0'14 metros. (De la colección de D. Francisco Rogent.)

5. – Azulejo catalán del siglo XVIII. Dimensiones, 0'14 × 0'14 metros. (De la colección de D. Francisco Rogent.)

8. – Azulejo barcelonés del siglo XVII. Dimensiones 0'14 × 0'14 metros. (Colección de D. Apeles Mestres.)


1


2


3


4

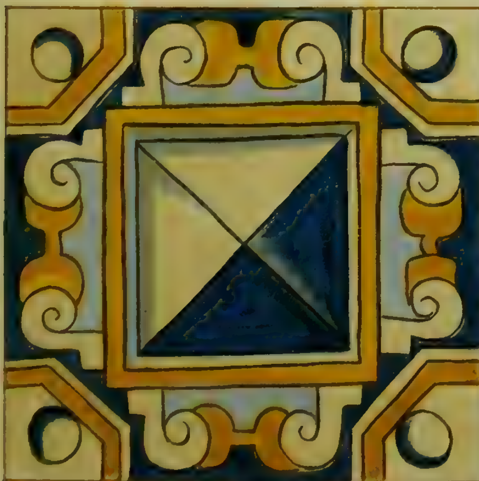

5


6


7


8


9


10


11


12

AZULEJOS CATALANES Y VALENCIANOS DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

DE LAS COLECCIONES DE D. FRANCISCO ROGENT Y DE D. APELES MESTRES, DE BARCELONA

taja España, y si sus anales no aportaran antecedentes bastantes para justificar la valía de sus producciones y la habilidad y maestría de sus artífices, pregonarían su mérito los ejemplares con cuya posesión se envanecen los museos más notables de Europa. Por fortuna figuran en los nuestros y en las colecciones particulares piezas de inestimable valor, que á ser posible reunirlas formarían la manifestación más completa y gallarda de la producción española. Las interesantes colecciones del conde de Valencia de Don Juan, Osma, Miquel y Badía, Gestoso y Pérez, Prats y Rodés, Santacana, Soler y Rovirosa, Rogent, Font y Gumá, Apeles Mestres y otros más, así como los Museos Arqueológico Nacional de Madrid, Barcelona, Tarragona, Vich, Gerona, Sevilla, Granada, etc., contienen verdaderas joyas de nuestras antiguas manufacturas, cuyas tradiciones y procedimientos se han perpetuado dichosamente, gracias á la iniciativa y esfuerzo de algunos particulares, que con creciente éxito dedícanse á su renacimiento, mereciendo citarse como modelos los talleres establecidos en Sevilla y Valencia, en los que se ejecutan con extraordinario acierto interesantísimas reproducciones ó ejemplares originales inspirados en las obras de las mejores épocas, preciado adorno de algunos salones.

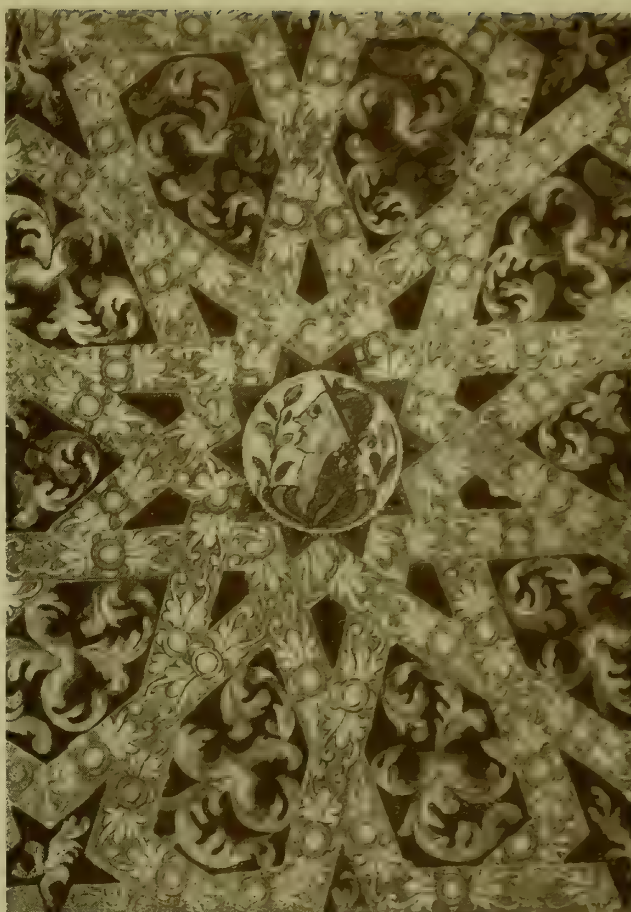


Fig. 212. – Revestimiento de azulejos de la capilla sacramental de la iglesia de San Esteban de Sevilla, siglo XVI

La ciudad de Lindos, en la isla de Rodas, constituyó uno de los centros más importantes de la producción de lozas en los siglos medios, de marcado carácter persa. Supónese que el origen de esta manufactura especial en un país asaz distante del que fué imperio de Kambises, se debe á la casualidad de formar parte varios alfareros persas de la tripulación de un bajel turco, apresado por algunas galeras de la Orden de San Juan de Jerusalén en la época de las Cruzadas, á cuyos artífices confióse el establecimiento de la fabricación de esta clase de producciones en aquella isla. Sea cual fuere la causa productora, ya que es difícil puntualizarla por más que resulte innegable la influencia pérsica, no cabe duda que en Lindos funcionaron talleres importantes en los que se elaboraron, singularmente durante los siglos XV y XVI, piezas notables decoradas con figuras humanas, ramajes, flores, etc., pintadas en azul, encarnado y verde sobre fondo blanco. Los motivos que aporta la flora sirvieron á aquellos artífices para desarrollar la ornamentación, aplicados aisladamente ó combinados con entrelazos y las representaciones de animales, conforme puede apreciarse en la copiosa colección de vasos y platos que atesora el Museo de Cluny, y la colección del rey de Italia, de la que forma parte el hermoso vaso que reproduce el grabado número 213. El abandono de la isla en 1523 por los Caballeros de San Juan, produjo primero el decaimiento y después la desaparición de esta industria, que á tanta altura llegó en el período relativamente corto de su producción.

Si bien en Italia conocíanse los procedimientos de elaboración empleados por los ceramistas de la antigüedad y poseían sus artífices los conocimientos necesarios para la producción de los esmaltes, conforme lo atestiguan los hermosos mosaicos de Rávena, Verona, Pisa y Florencia, no reviste esta manufactura un carácter determinadamente artístico hasta el período en que se inició el Renacimiento. Parece como si hubiera precisado la violencia producida por el poderoso esfuerzo de nuevos ideales para arrancarla de su vulgar pasividad. Ni su glorioso abolengo artístico-industrial, ni la belleza de las producciones

de otros pueblos sirvieron de estímulo á los ceramistas italianos de los siglos medios, que atentos únicamente á la producción de una cacharrería vulgar, olvidaron los procedimientos practicados por sus antecesores. Preciso fué que las lozas orientales é hispánicas que á sus puertos conducían en grandes cantidades los bajeles dedicados á este comercio, les inclinara á su estudio y á aplicar en sus manufacturas los procedimientos de elaboración y embellecimiento que tan admirables resultados producían en otros países. Según hemos indicado anteriormente, carecen de fundamento las afirmaciones sustentadas por varios ceramógrafos sosteniendo que de Mallorca recibieron los artífices italianos las enseñanzas para la fabricación de lozas denominadas por ellos *mayólicas*, pues de los antecedentes aportados por el distinguido cuanto malogrado arqueólogo balear D. Álvaro Campaner, aceptados por el Barón Davillier, dedúcese que tales suposiciones son pura invención, puesto que en Mallorca no se produjeron piezas de reflejo metálico, habiéndose dedicado los marinos isleños al transporte de esta clase de producciones elaboradas en las fábricas valencianas ó catalanas. Probable es que á esta última causa se deba el origen de la palabra mayólica, como de la misma se deriva la palabra *pisa* con que en Cataluña se denomina toda clase de loza, por haber sido los buques pisanos los que durante los siglos XV y XVI transportaban esta suerte de productos.

De acuerdo están todos los autores en fijar el comienzo de la fabricación de la mayólica en los primeros años del siglo XV, ó sea en el período en que los alfareros italianos sustituyeron el baño plumbífero por el estaño, logrando con este nuevo procedimiento la ejecución de fondos blancos lisos dispuestos para desarrollar ornamentaciones polícromas que con tanta inteligencia aplicaron los artistas del Renacimiento. Este nuevo sistema de decoración fué causa para que dejaran de aplicarse los reflejos metálicos como elemento de embellecimiento, ya que sólo figuran determinada y constantemente en las producciones de la primera época, ó sea cuando no se había generalizado el estilo característico de las mayólicas. Elaborábanse las piezas con una pasta de arcilla blanca, y después de cocidas se bañaban en un barniz compuesto de óxidos de estaño y de plomo, arena y potasa, sobre la cual capa pintaba el artista los motivos ó asuntos que le sugería su fantasía, sometiéndolas á una segunda cocción y á una tercera si se habían de emplear los reflejos metálicos. En los comienzos de la manufactura prodújose la *mezza mayólica*, cuya pasta arcillosa cubríase con una capa ligerísima de barniz blanco, reemplazándolo en la verdadera mayólica por la arcilla blanca, dispuesta de manera que pudiera pintarse sobre ella, practicando las operaciones que hemos indicado. Varias obras en extremo curiosas representan la bibliografía de esta interesantísima manufactura, mereciendo citarse entre ellas la que en 1548 escribió Picolpasso, ceramista de Castel-Durante, titulada *Li tre libri dell' arte del vasaio*, cuyo manuscrito se conserva en el South Kensington Museum, y la que á su vez Passeri publicó en Venecia en 1758 bajo el título de *Istoria delle pitture in Majolica fatte in Pesaro e ne' luoghi circonvicini*, conteniendo una y otra copiosas noticias de tan importante fabricación.

Preferente lugar deben ocupar en el cuadro de la cerámica italiana las placas esmaltadas del insigne escultor florentino Luca della Robbia, cuya figura se destaca de entre el grupo de los artistas que aportaron su concurso á la industria por la genialidad que revelan todas sus obras, en las que se halla á igual altura como escultor y ceramista. Las producciones que ejecutó y á las que debe su celebridad consisten en placas con figuras en relieve cubiertas de blanco barniz, encuadradas por orlas polícromas. La simplicidad es la nota característica de sus composiciones, en las que las figuras se recomiendan por sus actitudes reposadas, noble expresión y pureza de líneas, constituyendo las orlas flores y hojas de escaso relieve, trasunto del natural, enlazadas sobriamente con otros elementos decorativos vegetales. La capa de esmalte sumamente tenue y transparente produce en las figuras una coloración intermedia entre la nítida blancura del mármol y el amarillo claro del marfil. Empleó el azul para los fondos y el verde, amarillo y pardo para los motivos ornamentales. Si se examinan sus producciones, revélase al artista de gran-

des alientos, creador de un arte mixto en el que se asocian armónicamente la escultura y la pintura para embellecer las manifestaciones de la cerámica, pues el modelado se avalora con la coloración. El estilo y desarrollo de las composiciones nada tiene de común con el característico de sus contemporáneos Ghiberti y Donatello, los grandes escultores de aquel siglo, considerándose á della Robbia, en cierto modo, como el precursor del Perugino y de Rafael. Entre sus obras magistrales merecen citarse una *Resurrección* y una *Asunción* que se hallan colocadas junto á la puerta de la antigua sacristía de la iglesia de Santa María del Fiore, de Florencia, y la *Madonna* que forma parte de la colección del conde Strogonof. Fallecido en 1481, tuvo digno sucesor en su sobrino Andrea, que si bien no aventajó al gran artista, mereció los honores de la fama. Sus obras, tan numerosas y notables como el hermoso friso del Hospital de Pistoja, presentan la innovación de estar formadas las orlas por guirnaldas de frutos y cabezas de ángeles. No menos trabajaron sus hijos Giovanni, Luca, Ambrosio y Girolamo, ya que produjeron considerable número de bajos relieves, medallones, frisos, etc. El último trasladóse á Francia en los primeros años del siglo XVI, ejecutando los relieves de la portada del castillo de Fontainebleau y las placas que decoraban los salones del palacio del Bosque de Bolonia, de París. Posteriormente trabajó en la decoración de las suntuosas cámaras del Real Alcázar de Madrid. «Las obras de los la Robbia – dice el Sr. Mélida – no han tenido la duración que sus autores esperaban: se duda si Luca empleó como invención suya el esmalte de estaño: lo único que puede asegurarse es que él lo empleó y que antes no lo conocían los ceramistas italianos.»

Varias son las agrupaciones en que los ceramógrafos han clasificado las lozas italianas, teniendo unos en cuenta la situación geográfica de las localidades productoras, otros la analogía de los yacimientos arcillosos ó bien el carácter y estilo de las obras, según la época en que se ejecutaron. La división establecida por M. Demmin nos parece más razonada por ajustarse á un criterio más amplio y elevado, cual es el de estimar las piezas por lo que representa su ornamentación, consideradas como obras artísticas. Bajo este aspecto resultan cuatro períodos distintos y perfectamente determinados. El primero comprende desde el año 1450 al 1520, consistiendo los productos en grandes platos esmaltados en una sola de sus superficies y pintados con colores brillantes ó bien de azul y amarillo con el aditamento, algunas veces, del reflejo metálico ó irisado. El segundo abraza desde el 1520 al 1530, distinguiéndose por la reducción de las dimensiones de las piezas y por los colores amarillo y rojizo con reflejo metálico que las decoran y embellecen. Abarca el tercero desde 1530 á 1570, ofreciendo la novedad de desarrollarse en el campo de los platos asuntos mitológicos; y por último, el cuarto, que comienza en 1570 y termina en 1590, representa el período de decadencia, pues el dibujo resulta defectuoso, sin vigor el colorido y pobres los temas y composiciones que los decoran, encerrados generalmente en una orla trazada sobre fondo blanco. Las producciones elaboradas posteriormente carecen de interés, salvo pocas excepciones.

Fué Faenza el centro más antiguo é importante de la producción de lozas, ya que sus manufacturas comenzaron á elaborar en 1425, alcanzando su completo apogeo en todo el transcurso de la décimasexta centuria. La decoración distintiva es muy simple, habiéndose aplicado al principio los grotescos combinados con elementos ornamentales, y la coloración de los esmaltes azul y blanco, notándose algunas veces la presencia del rojo.

Caffagiolo poseyó también excelentes talleres, en los que se produjeron, á partir de 1507, piezas notables, consistiendo su decoración en asuntos bíblicos pintados sobre fondo azul con toques de amarillo rojizo. En el siglo anterior elaboráronse lozas de no menor mérito, conforme

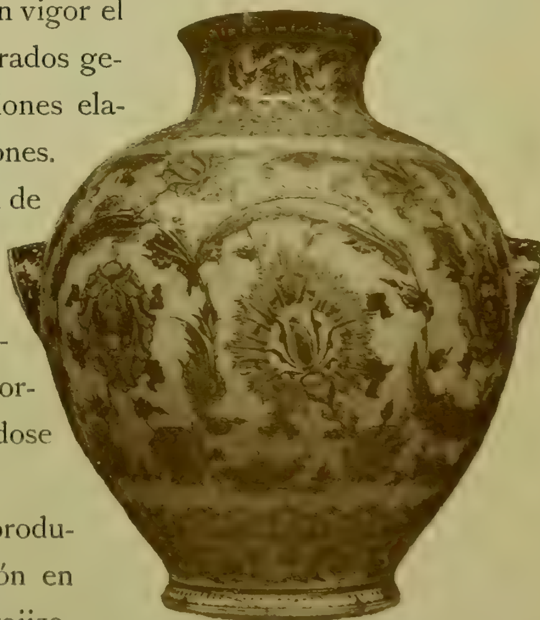


Fig. 213. – Vaso de Rodas (de la colección del rey de Italia)

lo demuestra el hermoso plato de la colección del Sr. Torcuato Castellani, de Roma, en el que se reproduce una escena de caza, cuya composición, ajustada al estilo de la época, está pintada en azul, amarillo y rojo, ó sea con los colores característicos de la fabricación de aquella localidad.

En la segunda mitad del siglo XV gozaba Pésaro de merecida fama por la buena calidad y belleza de sus producciones. En sus manufacturas elaborábanse en la primera época, á la vez que piezas destinadas á vajillería, otras de carácter marcadamente artístico con diversidad de asuntos (fig. 214). A sus artífices atribúyese la invención de los platos adornados con retratos y divisas, comúnmente bustos de mujer con el nombre y el epíteto *bella*, que los galantes caballeros regalaban á la dama de sus pensamientos ó bien se ofrecían como obsequio de bodas ó demostración de amistad. En tales casos no sólo ostentaban los platos ó copas el consabido retrato y la leyenda, como *Julia bella*, sino que se adicionaba una divisa expresiva, de sentida significación, como las de *Chi semina virtu, fama recoglie: Sola esperanza il mio cor tiene*, etc., etc. La fabricación y destino que se daba á esta clase de producciones, llamadas *amatorias*, demuestra la estima en que se tenían y el alto concepto que merecían, repitiéndose en Italia lo que en la antigüedad ocurría respecto de los griegos, que se ofrecían como premio á los vencedores en las fiestas panatenaicas. Entre las especialidades de la fabricación de Pésaro han de citarse los reflejos metálicos aplicados á las piezas de colores polícromos, siendo muy reducido el número de las que se hallan marcadas. Los tonos característicos son el amarillo pálido asociado al azul, que por efecto de la luz produce hermosas cambiantes nacaradas. Cítase á Girónimo y Lanfranco como sus más hábiles ceramistas, contribuyendo á sustentar esta creencia el privilegio que se les otorgó en 1569 por la aplicación de oro en las piezas, fijado al fuego, y por la elaboración de grandes vasos decorados con relieves.



Fig. 214.-Plato de Pésaro, siglo XV (colección del cab. Vicente Funghini, Roma)

La producción de lozas de Gubbio, cuyas manufacturas estableció el caballero Giorgio Andreoli, de Pavía, secundado por sus hermanos Salimbene y Giovanni, significa el período de mayor apogeo de esta industria. El arte aportó su valioso concurso, no desdeñándose los artistas más distinguidos en decorar las piezas más notables, trabajo á que se dedicó Giorgio, el más célebre pintor y escultor de aquella época. Dedicóse especialmente á la ejecución de placas y relieves de igual estilo que los de la Robbia, que se distinguen por aparecer los desnudos sin bañar, á fin de que no desapareciesen las finuras del modelado bajo la capa del esmalte, por el vigor y riqueza de los colores y singularmente por su firma, expresada en la forma de la leyenda *Don Giorgio* ó con las iniciales M.º G.º Las piezas elaboradas en aquel centro, ya en forma de platos, aguamaniles, jarros, etc., decoráronse al principio con bustos á contorno y adornos de reflejo dorado y cobrizo, á imitación de las obras de Pésaro y Caffagiolo, aplicándose después los grotescos y asuntos históricos y religiosos.

Urbino asume el más elevado concepto en el cuadro de la producción de la cerámica italiana, debido más á la protección que mereció de sus duques y magnates que á la excelencia ó bondad de las innumerables y variadas piezas que salían de sus talleres, puesto que no aventajaban á las de las demás impor-

RENACIMIENTO ITALIANO

PINTURA SOBRE MAYÓLICA



H. Dolmetsch. 12. Imp. lit. de Montaner y Simon

RENACIMIENTO ITALIANO.—PINTURA SOBRE MAYÓLICA

tantes manufacturas, cuyas obras se confundían; tal fué la identidad de procedimientos, formas y decoración. Por eso resulta empresa harto difícil la de determinar la procedencia de algunos productos, siendo muy aventurado afirmarlo, á no ser que la marca asegure su filiación. En la primera época de elaboración, que comenzó en 1477, ofrecen las mayólicas escasa importancia desde el punto de vista artístico, por más que el pintor Timoteo della Vite facilitara asuntos á los ceramistas discípulos ó sucesores de Ventura de Scina y Mateo de Cagli, á quienes se entregaron respetables cantidades por la conducción de tierra de Perusa apropiada para la manufactura y por el establecimiento de varios talleres. En los primeros años del siglo XVI comienza la época más brillante de la fabricación, que recibió extraordinario impulso gracias á la protección de Guidobaldo II, elevado al ducado de Urbino en 1538. En el período de su señorío intervinieron los artistas en la decoración de los vasos y platos, ya que los artífices ejecutaban asuntos mitológicos ó históricos (fig. 215), copiados con mayor ó menor fidelidad de grabados de Marco Antonio y Marcos de Rávena, afirmando algunos ceramógrafos que llegaron á reproducirse varios dibujos de Rafael. A la iniciativa del citado duque se debe que algunos pintores se dedicaran á la decoración de lozas, entre los que se cuentan á Bautista Franco, Oracio Fontana, Rafael del Colle, Terenio, Toddo Zoncaro, Girolamo y Giacomo Lanfranco, Flaminio Fontana, Francesco Zantho, Giovanni Vasajo, Merlino y otros más, quienes lograron con sus obras aumentar la importancia de las producciones y excitar la emulación de los demás centros industriales. A todos los artistas que mencionamos aventajó Fontana, á quien se atribuyen las mejores mayólicas de Urbino, entre ellas las que poseía la farmacia ducal, decoradas con figuras á claroscuro sobre fondo azul y diversas composiciones. Sus especiales conocimientos de la fabricación permitiéronle ejecutar producciones que aún sorprenden, inspiradas en asuntos bíblicos, mitológicos ó de la historia pagana, ya que sabía apreciar como pocos el punto de cocción que precisaba para producir la uniforme fusión de los esmaltes, de modo que desaparecieran los trazos de la pincelada y resultara el fondo liso, igual y de bella tonalidad. Durante este período proscribiéronse los colores brillantes y los reflejos metálicos anteriormente empleados en la ornamentación de las lozas, sustituyéndolos con tintas y tonos suaves y armoniosos, persiguiéndose el propósito de imitar la pintura al óleo miniada; mas á partir de 1550 multiplicóse la aplicación de los grotescos y arabescos con la variante de ejecutarlos á la inversa de lo hasta entonces practicado, ó sea el motivo colorido sobre fondo claro ó blanco (fig. 216). El fallecimiento de Guidobaldo II y de Fontana, su artista predilecto, señala el período de decadencia de las manufacturas, influyendo en gran manera la disposición dictada por el duque Francisco María II, retirando las subvenciones concedidas por su padre, con el objeto de restablecer las cuentas del ducado. Esto no obstante, aún salían de los talleres piezas notables inspiradas en las de la época anterior, dignas del pincel de aquellos celebrados artistas (fig. 217) que con tanto acierto supieron aplicar á la cerámica las bellezas del arte pictórico, teniendo muy en cuenta las diferencias que exigía la disparidad de la producción. Los pintores ceramistas desarrollaban sus temas, asuntos ó composiciones sobre el fondo de un vaso ó plato, con carácter decorativo, empleando reducido número de tintas, pero de manera que por medio de trazos y manchas quedaran

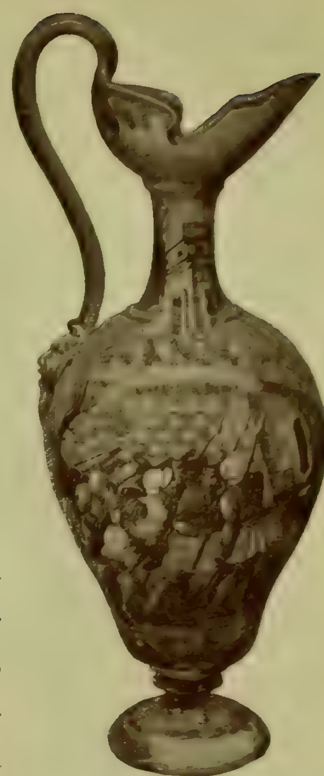


Fig. 215.-Jarro de Urbino, siglo XVI (Museo Nacional de Florencia)



Fig. 216. – Plato de loza de Urbino, obra de A. Patanazzi, siglo XVI (Museo Nacional de Florencia)



Fig. 217. – Vaso de Urbino, siglo XVII (Museo Nacional de Florencia)

bien indicados los contornos y dintornos. Los mejores tipos que se conocen distínguense por su entonación amarillenta, sobresaliendo en otros la azulada y en no pocos la agrisada, avivada por toques brillantes, resultando todos ellos de ejecución amplia y grandiosa, cual corresponde á las producciones de un arte suntuario que se manifiesta por la riqueza de sus recursos ornamentales.

Castel-Durante singularizóse ya en el siglo XIV, puesto que en 1361 se cita al maestro Giovanni dei Bistugi como habilísimo ceramista. Sin embargo, sus mejores obras datan de la primera mitad de la décimasexta centuria, distinguiéndose por sus fondos amarillos y azules (figura 218). De aquel centro salieron distinguidos artistas á quienes por sus méritos se confió la dirección de importantes manufacturas, contándose entre ellos á Guido de Savino, que trabajó en Amberes; Gatti, en Corfú; Francesco del Vasaro, en Venecia; los Pelipario, á cuya familia pertenecieron los Fontana, en Urbino, y por último, en Castel-Durante escribió Picolpaso sus *Tres libros del arte del alfarero.* Deruta, cuya especialidad fueron los reflejos metálicos de amarillo claro, contó entre sus más distinguidos ceramistas á *el Frate:* Forli, Rímini, Rávena, Bolonia, Siena, Pisa y Castelli tuvieron talleres en el siglo XVI, en los que se elaboraron mayólicas ajustadas al estilo de Pésaro; Savona en el siglo XVII fabricó piezas con adornos azules sobre fondo blanco, cobrando Ferrara celebridad por la blancura de sus esmaltes, que hacían resaltar los trazos negros, las sombras azules y los motivos amarillentos que pintaban los ceramistas: Gualdo y Rovizzano ajustaron sus producciones á las de Gubbio. Castelli pudo envanecerse en el siglo XVI por sus alfarerías, dirigidas por los individuos de la familia Grue, funcionando manufacturas no menos importantes en los siglos XVI y XVII en Florencia, Bolonia, Foligno, Viterbo, Monti, Módena, Venecia, Padua, Bassano, Verona, Génova, Fermignano y Cittá di Castello, cuyas producciones presentan los caracteres generales de la cerámica italiana en aquel período, notables siempre por el buen gusto y arte que revelan. Los artistas de aquel tiempo procuraron obtener los efectos decorativos por medio de la inteligente combinación de tonalidades y con los recursos del claroscuro, debiendo considerárseles como excelentes técnicos, ya que supieron obtener extraordinarios resultados de las materias empleadas en la elaboración de las mayólicas.

En nuestros tiempos ha dado Italia nuevo y poderoso impulso á sus industrias cerámicas, logrando su renacimiento, de tal suerte que algunas manufacturas pueden considerarse como continuadoras de las que funcionaron en la buena época. Las piezas elaboradas en los talleres que en Docia posee la casa Ginori, así como las de la importante *Societá Ceramische Artistiche*, son hermosas reproducciones de obras ejemplares de Urbino y Pésaro, ejecutando otros establecimientos producciones no menos recomendables.

Vasto campo de estudio ofrece la cerámica francesa, dada la diversidad é importancia de sus manufacturas. Al igual de lo que se observa en los demás países productores, refléjase en sus obras el progresivo desarrollo de sus artes é industrias y las aspiraciones é ideales perseguidos en cada época. Escasas y deficientes son las noticias que hasta ahora han podido adquirirse acerca de los primeros períodos de producción; pero ha de sernos lícito suponer que el proceso de esta industria en la vecina nación presenta las mismas fases que marcan la historia de la cerámica en los demás pueblos del Mediodía de Europa. Preciso es llegar al siglo XII para hallar trazas de la existencia de manufacturas, representadas por la elaboración de piezas destinadas á prácticas aplicaciones y ajustadas sus formas á cánones ó reglas que permitan apreciar el grado de adelanto artístico de la época, la pericia y conocimiento de los artífices y la utilidad que pudieran prestar. Las obras de barro cocido y vidriado figuran en este que podemos consi-

derar como primer período de producción, empleándose para su embellecimiento análogos procedimientos que los practicados todavía con la cacharrería, ya que se cubría la pasta con una capa de barniz transparente á base de plomo, cuya coloración se obtenía por medio de óxidos metálicos. A la vez que los alfareros fueron mejorando la elaboración con la mayor suma de conocimientos, convirtiéronse en artistas, pues además de esforzarse en avalorar las obras por la elegancia de la forma, procuraron embellecerlas con motivos ó elementos de decoración. Así vemos que ya en las producciones del siglo XIII aplicáronse á las piezas filetes y pequeños chatones, asimismo de barro, y en la siguiente centuria figuran en la superficie de las vasijas florones, escudos, atributos religiosos y motivos estampados y rehundidos, abundando también las representaciones humanas y de animales, silbatos y otras caprichosas invenciones destinadas á servir de juguetes, verdaderas nonadas que retratan, seguramente, las corrientes que informan el modo de ser de aquellas sociedades. A medida que se afirmaba la nacionalidad, condensáronse las aspiraciones, viéndose impresa en las manifestaciones de la industria cerámica la expresión de los dos factores que sintetizan los ideales de los tiempos medios, de las dos fuerzas que regularon la existencia de todos los pueblos: la religión y la realeza. De ahí que veamos aplicados los monogramas de Jesucristo, los atributos de la Pasión y las salutaciones místicas en igual proporción que los escudos de Francia con la leyenda *¡Vive le Roy!*, ó las divisas *¡Une foy, une loy, ung Roy!* La belleza que á las obras de alfarería prestaban los barnices, fué causa para que aumentara la estima en que aquéllas se tenían; de tal suerte, que se multiplicaron sus aplicaciones. Hubo época en que ya no se limitaron las alfarerías á elaborar piezas destinadas al uso común y doméstico, puesto que llegaron á fabricarse vasos decorados para adornar las capillas ó altares, lámparas para los santuarios, crucifijos, pilas para agua bendita, botellas, aguamaniles, muestras ó enseñas industriales, pequeños retablos, y por último, brillantes tejas para sustituir las negruzcas cubiertas de las viviendas y azulejos para reemplazar el costoso pavimento de mosaico en los templos y señoriales mansiones. Y ya que hemos hecho mención de los azulejos, no creemos ocioso consignar algunas noticias respecto de esta clase de producciones, por más que no revistan en el país vecino la importancia, mérito y carácter que en el nuestro. El ceramista sustituyó al lapidario y el azulejo á las losas de mármol, si bien hay que advertir que no se generalizó su aplicación hasta tanto que con el auxilio del barniz plombífero fué posible embellecerlos con motivos ornamentales característicos de la época, que ponen de manifiesto la fantasía y atrevida concepción de aquellos artífices. Los azulejeros de los siglos XIV y XV no tenían punto fijo de residencia, ya que formaban nómadas agrupaciones como los albañiles é instalaban sus provisionales talleres en las localidades en donde habían de ejercer su industria. La simplicidad del procedimiento empleado permitía tal movilidad, ya que no exigía locales especiales ni grandes artefactos, pues limitábase á la impresión de un molde en la superficie del azulejo, rellenando con arcilla de distinta coloración el rehundido que aquél determinaba, resultando, en cierto modo, un trabajo de incrustación. Así continuó la manufactura hasta los primeros años del siglo XVI, en cual período experimentó la cerámica francesa radical transformación por el empleo del esmalte blanco estannífero, que al ocultar por completo la pasta del azulejo permitía á los ceramistas aplicar sobre su superficie diversas tonalidades. Igual suerte cupo á la alfarería vidriada, que con la elaboración de la loza quedó relegada á la condición de cacharrería vulgar. Aunque no es posible determinar con exactitud los centros productores de los tiempos medios, supónese que en el siglo XV funcionaron importantes alfarerías en París, Lamballe y Lisieux, significándose Apt y Avignon por la excelencia y buen gusto de sus producciones, distintivas por la finura de la pasta, la belleza del vidriado y los elementos que las decoran.



Fig. 218.-Bote de farmacia de Castel-Durante, siglo XVII (coleción de D. Juan Prats y Rodés)

El siglo XVI representa para la historia de la cerámica francesa un período de singular progreso, ya que durante él florecieron artífices tan notables como Bernardo Palissy, funcionaron manufacturas importantes y comenzó la elaboración de la loza, con escaso éxito al principio, pero con extraordinario aplauso después, gracias al poderoso esfuerzo de entusiastas é inteligentes artífices.

Hemos de citar en primer término las lozas de Saint-Porchaire, impropiamente denominadas de *Oiron* ó de *Enrique II*, cuyo origen queda plenamente determinado con los antecedentes aportados por el distinguido arqueólogo M. Bonnaffé. La semejanza de formas, adornos y manufactura ha sido causa ó motivo para que se confundieran durante mucho tiempo las producciones de Saint-Porchaire con las de Oiron; pero los argumentos aducidos por el citado ceramógrafo destruyen por completo las afirmaciones vertidas en 1862 por M. Benjamín Filon, ya que abonan los asertos de aquél el hallazgo de ejemplares notabilísimos con las armas de la familia Laval-Montmorency y de sus aliadas, anteriores á los Gouffier, fundadores de los talleres de Oiron, así como los inventarios del castillo de Thouars, en cuyos documentos se clasifican y determinan las piezas que se hallaban *guardadas en el armario del gabinete de Monseñor* con la característica denominación de *coppes*, *sallieres*, etc., de Saint-Porchaire. A mayor abundamiento cítase aquella localidad en *La Guide des Chemins de France*, publicada en 1552 por Charles Estienne, como centro importantísimo de producción, en el que se fabricaban desde el siglo XV *beaux pots de terre*. Hemos de suponer, como consecuencia de lo que dejamos expuesto, que la manufactura de Oiron fué análoga á la de Saint-Porchaire y sus talleres continuadores de sus procedimientos y tradiciones. A una dama ilustre, instruída y de temperamento artístico, débese la elaboración de esta clase de lozas, que aún hoy gozan de tan señalado favor (1). Elena de Hangest, viuda de Artus Gouffier, alto dignatario de la corte de Francisco I, mujer de espíritu superior y habilísima artista, conforme lo demuestra la interesante colección de retratos de personajes de la época por ella ejecutados al lápiz, concibió en 1524 el proyecto de establecer la fabricación de lozas, secundada en tan noble empresa por su secretario Jean Bernat y el ceramista François Charpentier, logrando dar cumplida satisfacción á sus deseos, puesto que las piezas elaboradas gozaron de singular estima. Sucedióla á su fallecimiento, ocurrido en 1537, su hijo Claudio Gouffier, privado de Enrique II, entonces delfín de Francia, cuyas armas y cifras ostentan las obras que se elaboraron para el servicio de aquel príncipe. No dedicó Claudio al sostenimiento de los talleres iguales cuidados que su ilustre madre, confiando su dirección á artífices vulgares, que incapaces de continuar la senda emprendida por los fundadores, no lograron utilizar con acierto los elementos que heredaron, dando lugar al rápido decaimiento y completa desaparición de una industria que prometía largo período de glorioso florecimiento. Los talleres dejaron de funcionar en 1568, no quedando de ellos la menor traza que pudiera servir para recordar su existencia. Los caracteres generales distintivos de las producciones de Oiron consisten en la finura y elegancia de las formas que se asemejan á las piezas de referencia, en la delicadeza de sus adornos, en el modelado de algunas de sus partes y en el hermoso tono marfil de sus fondos. Divídeselas en tres grupos correspondientes á igual número de épocas de la fabricación. Constituyen el primero las lozas decoradas con adornos incrustados de negro ó pardo con toques rojos, armónicamente combinados y de perfecta ejecución, representando el mejor período de la manufactura, ó sea aquel en que Elena de Hangest inspiraba á sus inteligentes auxiliares. Pertenecen al segundo las obras de formas más complicadas, inspiradas en motivos arquitectónicos, traducidas en saleros, copas, candeleros, jarras, etc., con las armas y divisa de Gouffier *Hic terminus hæret*, siendo más clara la coloración, y formando el tercer grupo las piezas imperfectas, de formas bastardeadas, elaboradas en el período de decadencia.

Lugar inmediato en el orden cronológico ocupan en el proceso de la cerámica de la vecina nación las

(1) En la colección del barón Alfonso de Rothschild existe un precioso aguamanil, que fué adquirido de M. Odiot por la suma de 100.000 francos, habiéndose vendido en 30.500 un vaso de la colección Spitzer que hoy figura en la de M. Lowengard.

producciones de Bernardo Palissy, cuya personalidad representa una gloria indiscutible para su país. Su perseverancia, las vicisitudes que amargaron su laboriosa existencia y su desgraciado fin constituyen un conjunto que impresiona, prestando elementos para agrandar su figura, que la leyenda ha popularizado y la literatura ha ennoblecido, acrecentando el interés y la simpatía que inspira quien después de haber dedicado su inteligencia, sus recursos y sus esfuerzos en favor del arte y de la industria patria, fué encerrado en una mazmorra, víctima del fanatismo y de la intolerancia. Geólogo eminente, físico distinguido, inteligente artista y habilísimo alfarero, dedicó la suma de sus grandes conocimientos y de sus energías á perfeccionar la industria cerámica, creando un nuevo estilo y nuevos procedimientos de elaboración. Narrar sus infortunios, sus amarguras y las luchas que hubo de sostener para llegar al fin apetecido, es empresa difícil, con mayor motivo cuando hállanse por él consignados todos los antecedentes de su vida (1), de modo tan enérgico y con tan vivos colores, que no cabe más que comentar la cuantía de sus sinsabores y poner de relieve el temple de su espíritu. Supónese que nació en 1510, sin que se haya podido determinar cuál fué su villa natal, ya que se disputan esta gloria Saintonge y la Chapelle-Biron. En la primera de dichas poblaciones dedicóse á pintar retratos y vidrieras, alternando estos trabajos con los de agrimensor. *L'education avait esté faite avec les dents* (2), dice en su expresivo lenguaje, y no de otra suerte han de calificarse sus extraordinarias tentativas y ensayos para lograr el fin que se había propuesto. Su objetivo cifróse en hallar el medio de esmaltar las lozas de tal manera que le permitiera decorarlas con las diversas formas y tonos que ofrece la naturaleza. Penosa labor y grandes sacrificios hubo de soportar para obtener el resultado apetecido, dándose el caso de haber alimentado los hornos con los muebles de su casa, ante la imposibilidad de adquirir la leña necesaria para no interrumpir sus ensayos. Angustias sin cuento y privaciones de todo género se impuso, sin que por ello desmayara su espíritu ni amenguara su energía. Inmensas dificultades oponíanse á la realización de sus ensueños, ya que no podía obtener la igualdad de tonos que perseguía por la fusión de los componentes de los colores al someterlos á determinada temperatura. «*Mes emaux se trouverent les uns beaux et bien fondus* — dice el ilustre ceramista en su ART DE LA TERRE — *autres mal fondus, autres estoient bruslez, á cause qu'ils estoient composez de diverses matieres qui estoient fusibles á divers degrez, le verd des lezards estoit bruslé avant que la couleur des serpents, escrevises, tortoues et cancres estoit fondue auparavant que le blanc eust reçeu aucune beauté.*» Esta lucha porfiada, incierta y laboriosa quebrantó su organismo de tal manera, que según él mismo relata, entristecióse tan hondamente que enfermó llegando hasta las *puertas del sepulcro.* Hallado, por fin, el secreto de aplicar los esmaltes, empezó á elaborar en Saintonge y después en París, inspirándose en las lozas italianas. Sus obras, lo mismo que las de Saint-Porchaire, presentan tres grupos perfectamente determinados, que corresponden á igual número de períodos ó fases de producción. Forman el primero las piezas, cubiertas de aquel hermoso esmalte, *entremeslez en maniere de iaspe,* que tantos afanes le costó obtener, de tonos calientes y brillantes, que revelan la labor del maestro y su inteligente dirección, circunstancias que no se observan en tan alto grado en la generalidad de las obras elaboradas posteriormente, ya que entregado Palissy á sus estudios geológicos, á la redacción de sus interesantes libros y á la propaganda de sus ideas religiosas, abandonaba temporalmente sus talleres, quedando aquéllos en manos de discípulos inteligentes que no podían competir con el ilustre ceramista. Al segundo período corresponden aquellas producciones en que más se manifiesta la originalidad del autor, el poderoso esfuerzo de su imaginación y de su temperamento artístico. Nos referimos á los característicos platos y vasos decorados con lagartos, ranas, serpientes, conchas, pescados, etc., en relieve, que á pesar de su notable realismo aparecen embellecidos por la gracia de su modelado y la combinación de los esmaltes.

(1) *Discours admirable de la nature,* etc., *par M.e Bernard Palissy, inventeur des rustiques figulines du Roy et de la Reyne, sa mére.* — París, 1580.

(2) *Recepte veritable, par Palissy.*

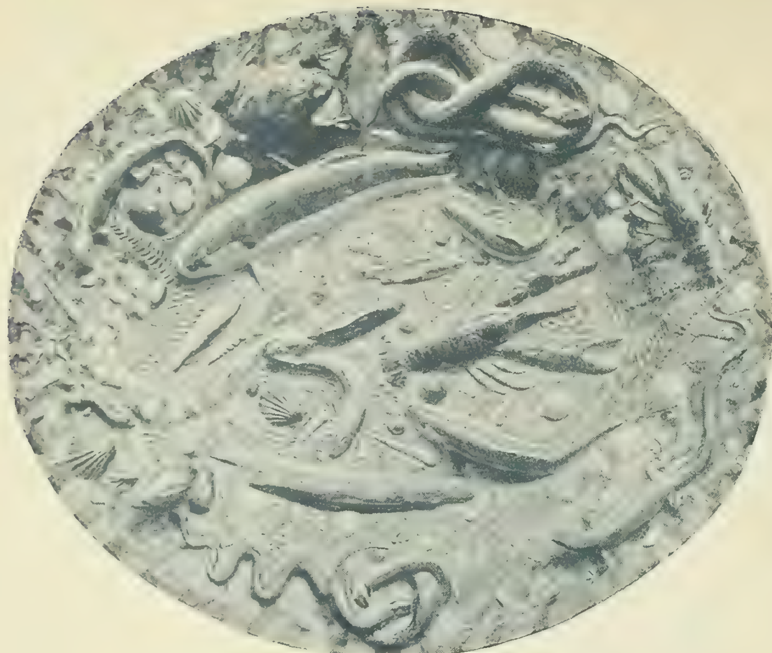


Fig. 219. – Plato de Bernardo Palissy, siglo XVI

Estas *rustiques figulines*, que constituyen la especialidad más saliente de Palissy, resultan admirables por su buen gusto y fantasía. «Ya se representa á una anguila – dice M. J. Tainturier en su libro relativo á *Les terres emaillés de Bernard Palissy* – que se desliza sobre un lecho de musgo y de helechos salpicado de conchas; ya el fondo del plato simula un islote en cuyo centro dormita una enroscada víbora, en tanto que en la corriente que la rodea muévense peces de diversas especies y se agitan en los bordes de la vasija, entre las hojas de roble y de laurel, movedizos lagartos, verdosas ranas, pardos cangrejos é insectos y mariposas (fig. 219).» El óvalo es la forma adoptada en esta clase de platos de escaso fondo y bordes muy abiertos, notables siempre por sus motivos ornamentales dispuestos con exquisito gusto y perfecto conocimiento del natural. En este período han de comprenderse también *les cabinets verts* ó sea las grutas de loza esmaltada que Palissy, obsesionado siempre por las bellezas de la naturaleza y deseoso de imitar sus *harmonies chantantes*, ejecutó en los jardines de algunos castillos y residencias señoriales, como en Ecouen, morada de su protector el Condestable de Montmorency, en Reux, Chaulnes, Nesles y en otras localidades, de cuyas interesantísimas obras sólo se conservan, por desgracia, algunos fragmentos en el Museo de Sevres, procedentes del jardín de las Tullerías. En la tercera agrupación figuran los platos y vasos decorados con motivos y figuras en relieve, ingeniosamente combinados con los variados y elegantes elementos artísticos de la época, así como los fruteros y candeleros calados, embellecidos con mascarones, cifras y entrelazos (figs. 220 y 221). Estas piezas no revisten igual mérito é importancia que las representativas de los anteriores períodos, pues es indiscutible su inferioridad, atribuyéndose esta decadencia al exceso de producción que obligaba al maestro á confiar á otros artífices la ejecución de las obras que se le atribuyen por ajustarse al gusto y estilo que inmortalizó su nombre. Esto no amengua en lo más mínimo su mérito ni su gloria, puesto que su nombre, digno de respeto, significará siempre el de uno de los más grandes maestros del arte cerámico.

El fanatismo religioso no respetó los servicios prestados á su patria por tan eximio artista. Enrique III vió en Palissy al ardiente luterano, olvidándose de la aureola de gloria que rodeaba la figura del ilustre ceramista, y sin consideración á sus achaques y á su ancianidad, sepultóle en una mazmorra de la Bastilla, en donde terminó su afanosa existencia. «*En ce mesme an* (1590) – dice Pierre de L'Estoile – *mourust aux cachots de la Bastille de Buci maistre Bernard Palissy, prisonnier pour religión, âgé de quatre-vingts ans, et mourust de misère, nécesité et mauvais traitements; et avec lui trois autres femmes détenues prisonnieres pour la mesme cause de religion, que la faim et la vermine estranglerent... La tante de ce bonhomme que m'apporta les dittes piesces y etant retournèe le lendemain voir comme il se portoit, trouva qu'il estoit mort, et lui dit Buci que si elle le vouloit voir, qu'elle le trouveroit avec ses chiens sur le rempart, on il l'avoit fait trainer comme un chien qu'il estoit...*» A los hechos y acontecimientos que se desarrollaron durante

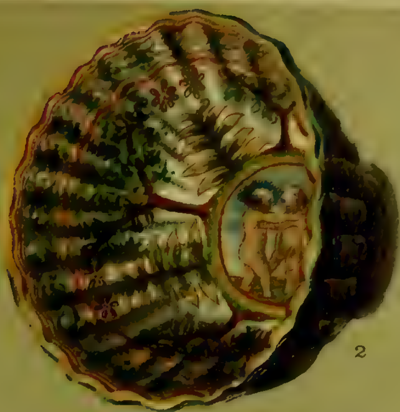


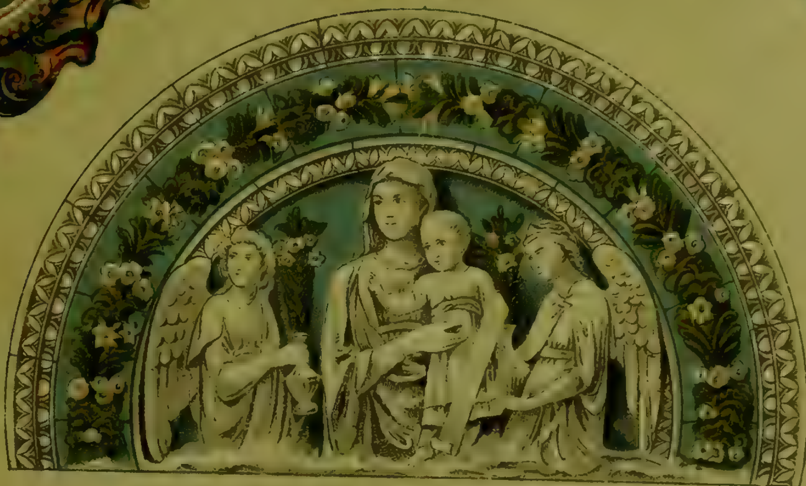
Fig. 220. – Vaso de Bernardo Palissy, siglo XVI (Museo del Louvre)

LOZA Y PORCELANA ESPAÑOLA, FRANCESA, ITALIANA Y ALEMANA

DE LOS SIGLOS XV, XVI, XVII y XVIII

1. – Medallón de Talavera de la Reina, siglo XVIII.
2. – Tazón de Talavera de la Reina, siglo XVIII.
3. – Plato con reptiles y plantas acuáticas, de Bernardo Palissy, siglo XVI
4. – Bote de farmacia de manufactura mudéjar, siglo XV.
5. – Placa en relieve de Luca della Robbia, siglo XVI.
6. – Bote de farmacia de manufactura mudéjar, siglo XV.
7. – Plato de Urbino, siglo XVI (de la colección Rothschild).
8. – Aguamanil de porcelana de Marsella, siglo XVIII (de la colección de D. Carlos de Bofarull).
9. – Plato de porcelana de Meisen, estilo Watteau, siglo XVIII.
10. – Plato de Caffagiolo, siglo XVI.
11. – Sopera de Alcora, siglo XVIII.
12. – Plato catalán, siglo XVII.












LOZA Y PORCELANA ESPAÑOLA, FRANCESA, ITALIANA Y ALEMANA
DE LOS SIGLOS XV, XVI, XVII Y XVIII

el reinado de Enrique III, que contribuyeron á poner de manifiesto su carácter, hay que agregar el padrón de ignominia que lleva consigo el recuerdo de aquel monarca abyecto é hipócrita, por haberse convertido en carcelero y asesino de Palissy, á quien la Francia moderna ha levantado monumentos que perpetúan su gloria.

Escasas son las obras que ostentan su firma, debido sin duda á la seguridad que abrigó el maestro de que no podían aquéllas confundirse, dada su característica originalidad. La pasta con que se elaboraron es compacta, dura, sonora y de color blanco rosado: los colores de poco espesor, cocidos á altas temperaturas, y los fondos modelados con cuidadosa atención, de manera que no se advierte la acción de los palillos.

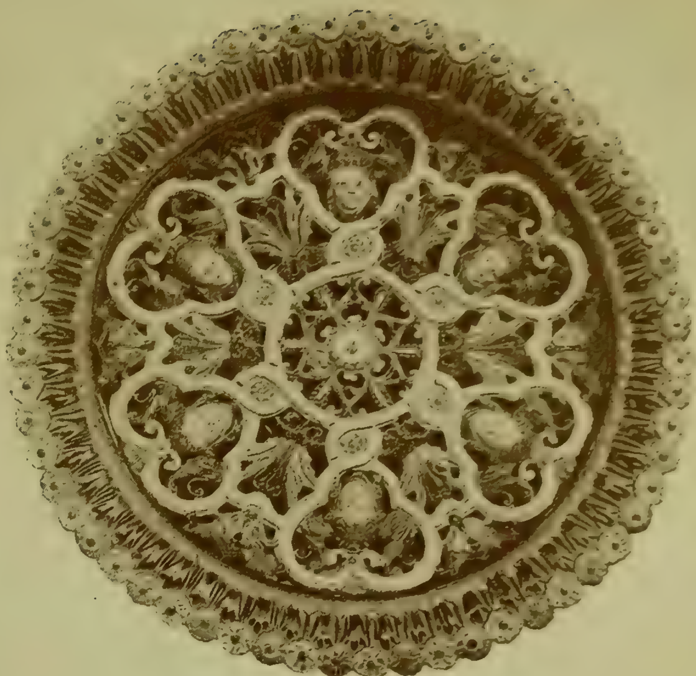


Fig. 221. – Frutero de Bernardo Palissy, perteneciente al siglo XVI

A pesar del favor que gozaron las lozas de Palissy y de su reconocida superioridad, no influyeron sus procedimientos técnicos en la industria cerámica francesa, ya que fué muy limitado el número de sus continuadores. Al sucumbir el maestro desapareció el secreto de la fabricación y sólo medianas é infelices imitaciones salieron de los talleres de La Chapelle-aux-Pots, Brizambourg, La Rochela, Fontenay-le-Comte, distintivas por la palidez de sus tonos, la abusiva aplicación de los jaspeados y la ausencia de la poderosa originalidad que se manifiesta en las obras de la buena época. Una honrosa excepción debe hacerse en favor de la pequeña manufactura de Avon, inmediata á Fontainebleau, en la que se fabricaron las bellas estatuitas que tanto encomian los escritores de aquel siglo, modeladas con tal gusto y simplicidad, que producen singular encanto, debiendo considerarse como peregrinas producciones plásticas esmaltadas. A ellas se refiere el doctor Hervard, primer médico de Luis XIII, en su curioso dietario. «*Le 24 avril* (1608) *la duchese de Montpensier vint voir á Fontainebleau le petit duc d'Orleans (second frer d'Henri IV) et lui mena sa fille agée d'environ trois ans. Le petit prince l'embrassa et lui donna* UNE PETITE NOURRICE EN POTERIE QU'IL TENOIT (fig. 222).»

Otras varias manufacturas funcionaron en la décimasexta centuria, fundadas por artífices italianos, siendo sus producciones vulgares imitaciones, pues no llegaron á alcanzar la perfección de los originales. Su existencia fué efímera, sin que lograran singularizarse ni constituir centros importantes de fabricación. En este caso hállanse las lozas elaboradas en los talleres de Lyón, de gusto y estilo de Urbino, poco recomendables, así por el dibujo, siempre incorrecto, como por su coloración pálida y defectuosa. La circunstancia de haberse autorizado en 1574 al maestro Julien Gambin, de Faenza, para establecer un taller en Lyón, explica la influencia del gusto italiano que se observa en todas las producciones, que contribuyeron á sostener Picolpasso, Greffo y Juan Francisco de Perusa, que operaron en las fábricas de aquella ciudad. En el Museo del Louvre figuran algunos ejemplares de esta clase de loza que honran poco á la industria lionesa, pues aparte de los defectos que indicamos, resulta su elaboración basta é imperfecta. Análogas consideraciones sugieren las obras ejecutadas en Nimes, en cual ciudad existieron talleres en la segunda mitad del siglo XVI, superiores á las lionesas é imitación de las lozas italianas, con las que llegarían algunas á confundirse, á no determinar su procedencia la inscripción de *Nismes* que figura en ellas como marca de fabricación.

No es posible precisar con verdadera exactitud la época en que empezó en Nevers la elaboración de lozas, por más que existen antecedentes para fijarla en el último tercio del siglo XVI. En la dedicatoria

de un libro tan raro como curioso, titulado *Apología Argiropœiæ*, impreso en 1590, hácese especial mención de un taller importante y del maestro *Scipion Gambin, pothier*, probablemente deudo del Gambin establecido en Lyón. Las producciones del primer período confúndense con las obras elaboradas en las manufacturas de Italia, especialmente de Urbino, empleándose iguales motivos de elaboración en el mismo tono violado del manganeso, desarrollando composiciones de carácter mitológico, alegorías ó asuntos históricos y bíblicos, destacándose su amarillenta coloración sobre fondos azulados. En 1608 establecieron otra manufactura los Conrado, originarios de Savona, que acentuaron el gusto dominante en su país, dando gran desarrollo á la fabricación, sin sujetarse en absoluto á estilo determinado, pues no titubearon en combinar los elementos italianos con escudos heráldicos de familias francesas y figuras copiadas ó inspiradas en las que decoraban las piezas de porcelana china. Gran impulso recibió esta industria de Pierre Custode, que fundó en 1632 otro taller en el que se sucedieron siete generaciones, á cuyos artífices se deben las piezas más conocidas y estimadas, imitación también de las de Urbino en su última época, pero más simples en su decoración y de tonos menos intensos. Los platos, vasos, aguamaniles, etc., afectan diversas formas y su decoración es sumamente variada, pues ya recuerda el gusto persa con la aplicación de flores, aves, y por excepción algunas figuras en blanco y amarillo anaranjado sobre un hermoso fondo azul, cuya pureza é intensidad no han logrado imitar los modernos ceramistas, ó bien embellecíanse con imitaciones de dibujos chinos, trazados en azul, verde y violeta, sobre fondo blanco ó amarillo.

Si bien el período en que se marca en las producciones nevernesas la influencia italiana, china ó persa representa la fase más bella y artística de la fabricación, preciso es convenir que no ofrece el interés ni la significación que revisten las piezas representativas del gusto y carácter local, por más que se note en ellas cierta rudeza y la aplicación de motivos un tanto vulgares y poco razonados, manifestación de un estilo algo rudimentario, propio de un país que no había alcanzado todavía el florecimiento que distingue las creaciones de la industria italiana. Las obras de Nevers presentan en cambio un medio de expresión de las corrientes, ideas y aspiraciones que informan el modo de ser del pueblo francés en aquella época. La literatura refléjase en la decoración de platos, jarros y vasos por medio de la representación de personajes y escenas que inspiran á los poetas sus populares composiciones; los artesanos anuncian sus industrias por medio de enseñas ó muestras de loza policromada; los galanes obsequian á sus prometidas con platos en los que figura su nombre y la imagen de su santo patrón, á semejanza de las producciones amatorias de Gubbio, viéndose en todas ellas la viva expresión de la existencia de aquel pueblo en todos sus aspectos, representados siempre en acción con elementos de vida y movimiento. Curiosas manifestaciones de esta manufactura son las piezas decoradas con emblemas y leyendas báquicas, significativas de la riqueza vinícola de aquella región. Varios ceramistas gozaron de justa fama, citándose entre ellos á Jean Bretón y á la viuda é hijos de Epron, constituyendo las lozas una rama importantísima de la producción, puesto que en grandes cantidades exportábase á diversas localidades francesas, entre ellas París, así como á Inglaterra y América, conduciéndose por el Loire hasta Saint-Nazaire. El período revolucionario fué fatal para la industria cerámica de Nevers. Desaparecieron los motivos empleados hasta entonces con tanto éxito, sustituyéndolos otros apropiados á las corrientes políticas dominantes. Por excepción pueden citarse algunos ejemplares notables elaborados en aquel período y aun en los primeros años del corriente siglo, pudiendo afirmarse que la manufactura nevernesa acabó al iniciarse la revolución.

Las lozas de Ruan ocupan preferente lugar en el cuadro de la producción cerámica francesa, así por la importancia y número de las manufacturas en que se elaboraron como por su valor artístico é incontestable superioridad. Las obras de Ruan tienen un sello especial que impide se confundan con las de otras procedencias, significándose por la severa distinción de sus formas y motivos, bellos y elegantes, artísticos y de singular originalidad. Son en cierto modo las manifestaciones de una industria destinada exclusivamente para las clases privilegiadas, las de mayor cultura ó mayores elementos. De ahí

que los artífices en vez de decorarlas con motivos ó coplillas dedicadas al dios de los bebedores, aplicaran escudos nobiliarios, elementos más delicados y hasta fragmentos musicales inspirados en el más tierno sentimentalismo. Los procedimientos empleados en la fabricación ajustáronse á la técnica italiana; pero el gusto ó estilo es determinadamente francés, revelando todas las producciones un perfecto conocimiento y singular maestría en los artífices, por la razonada aplicación ornamental. El primer taller de que se tiene noticia data de la primera mitad del siglo XVI, siendo fundado por Masseot Abaquesne, *esmaltador de tierra*, quien elaboraba azulejos destinados á residencias señoriales, entre las que figuran los castillos de Ecouen y de Chantilly, en los cuales consérvanse todavía hermosos cuadros de carácter histórico, fechados en 1542. Dos años después Nicolás Poirel estableció otra fábrica con obreros de Nevers, sucediéndole Edme Poterat, mereciendo citarse también la manufactura de madame de Villeray, en la que se produjeron piezas notabilísimas, dirigida por aquella mujer de superior inteligencia, que tan dignamente figura entre los celebrados maestros ceramistas de Ruan. Esta industria, implantada con el auxilio de los obreros de Nevers, cuya influencia nótase en las obras del primer período, pues vense en ellas reflejadas las tradiciones italianas, adquirió rápido desarrollo y gran prosperidad, contribuyendo en gran parte el apoyo decidido que le prestó el ministro Colbert, á quien tanto debe el arte de su país. Las circunstancias difíciles por que atravesó Francia en los últimos años del siglo XVII, aconsejaron al monarca á reforzar el tesoro público, desprendiéndose de las innumerables piezas de plata maciza que existían en su palacio de Versalles, ejemplo que fué imitado por la nobleza. Con tal motivo sustituyéronse las vajillas de rico metal por las de loza, logrando tan gran desarrollo esta industria que al finalizar la citada centuria funcionaban en Ruan diez y ocho manufacturas.

Si bien al principio de la fabricación imperó la influencia italo-nevernesa, como consecuencia del gusto importado por los primeros obreros procedentes, como hemos dicho, de los talleres de Nevers, procuraron al poco tiempo, sin rechazar por completo elementos extraños como el representado por la decoración chino-holandesa, crear un sistema ornamental, tan peculiar y característico que no cabe confundirlo con el empleado por las demás manufacturas francesas. Los motivos simétricos formando cartelas y lambrequines distribuídos en la superficie de las piezas, alternando y enlazándose de manera que forman hermosas combinaciones, constituye el estilo distintivo de la fabricación de Ruan en su época más esplendorosa. Las palmetas, florones y ramajes vense aplicados y repetidos causando el efecto de una complicada disposición de elementos, por más que al estudiarlos resulta visible su gran simplicidad, que revela la inteligencia y buen gusto de algunos artífices. Estos adornos pintados en azul se destacan sobre el fondo blanco de las piezas, campeando en algunas de ellas escudos nobiliarios, cuyos cuarteles trazados en varios tonos ajústanse á las reglas impuestas por la heráldica. La decoración polícroma no empezó á aplicarse hasta el último tercio del siglo XVII, siendo los motivos desarrollados paisajes, flores y arbustos, combinados con insectos y pájaros pintados en verde y rojo. En el Museo de Cluny consérvanse algunos ejemplares de este género, obra del maestro Guillibaud. Merece citarse asimismo la variedad que ofrecen las piezas de fondo amarillo, decoradas con hermosos arabescos azules y figuras de niños. Siguieron á estas producciones las de estilo seudo-oriental, de fondo azul con flores é insectos destacándose en blanco y amarillo, y las que representan el período de decadencia iniciado á mediados de la pasada centuria, durante el cuál persiguióse el problema de imitar las porcelanas, ejecutándose formas y decoraciones variadísimas, para poder hacer frente á la invasión de las obras de aquella manufactura,



Fig. 222. - Nodriza bretona, estatua de loza de Avón, existente en el Museo del Louvre

sin que pudieran Lavasseur y otros ceramistas lograr sus propósitos, ya que á pesar de sus laudables esfuerzos los talleres de Ruan apagaron sus hornos al terminar el siglo XVIII (fig. 223).

Moustiers, modesta aldea del Mediodía de Francia, figura también como otro centro productor de importancia en el pasado siglo. En sus primeros talleres, fundados por Jean Clerissy, elaboráronse piezas cuyas formas recuerdan las de los vasos de reflejos metálicos, decoradas con escenas de caza y asuntos mitológicos, combinados con los elementos del estilo que sintetiza Watteau en sus pictóricas producciones (fig. 224). Olery, que en 1789 pasó á Alcora á instancias del conde de Aranda, fué uno de los más distinguidos maestros de aquella manufactura, en la que llegaron á funcionar doce talleres. Son dignas de notarse las piezas decoradas en azul y blanco, por el acierto con que están aplicados los colores y por el buen gusto de sus dibujos ornamentales.

En la larga lista de los maestros que dirigieron los diversos talleres, merecen ser citados Pierre Clerissy, sucesor de Jean (1686), Paul Roux (1727), Joseph Fouque (1747), Tion, Langier, Chaix, Delory, Rion, Ferrat, Paul Manette, Antoine Guichard, Pierre Fournier (1775), Solome Cadet (1761), Yccard Feraud, Mille, Pelloquin, Achard Barbaroux, Berbignier, etc., así como el pintor F. Viry, cuya firma ostentan algunas piezas notables de la época de los Clerissy, de quienes fué inteligentísimo colaborador.

En Estrasburgo y Hagueneau elaboráronse lozas similares, constituyendo dos centros importantes de fabricación, ya que sus productos gozaron de gran popularidad. Al holandés Carlos José Hannong débese el establecimiento de los primeros talleres que empezaron á funcionar en Estrasburgo en 1709, instalando en 1732 otros análogos en Hagueneau, bajo la dirección de su hijo Baltasar, que no llegaron á alcanzar la prosperidad de la primitiva manufactura, dirigida por Pablo Hannong, hijo también y su verdadero sucesor, quien amplió los talleres, desarrollando la fabricación con el auxilio de los maestros alemanes Ringler, Lowenfinken y Bottger. Tal favor gozaron las piezas de loza á causa de su perfecta elaboración, que temerosa la «Manufacture Royal Française» de los resultados de la ruda competencia que se establecía, hizo valer sus prerrogativas, alcanzando en 1754 la arbitraria orden de demolición de los hornos de Estrasburgo. En 1761 Pedro Antonio, hijo de Pablo, reanudó los trabajos que continuaron sin interrupción, aunque lánguidamente, hasta 1780, en cual fecha hubo de cerrarse la manufactura. A la excelencia de la elaboración de las lozas y á la pureza de sus blancos esmaltes decorados con flores y frutos copiados con gran facilidad, pintados con colores rebajados, deben la justa fama de que gozaron. Algunas piezas hállanse decoradas con figuras de chinos convencionalmente trazadas, ostentando todas ellas la marca C. H.

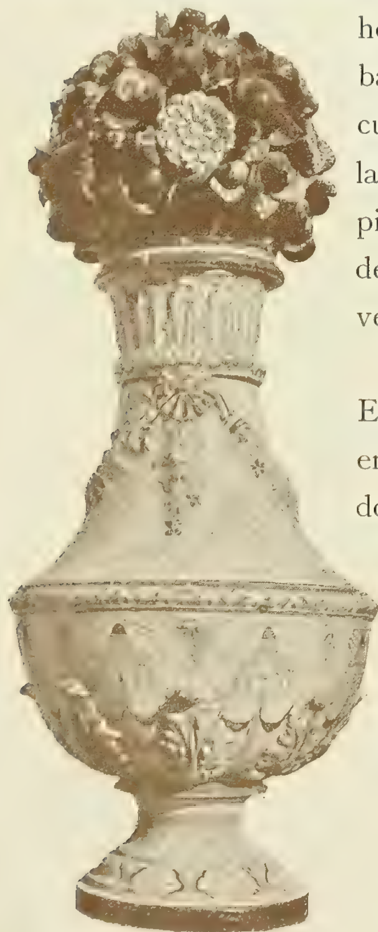


Fig. 223. – Vaso de loza de Ruan, siglo XVIII

Las lozas de Niederviller ofrecen caracteres técnicos semejantes á las de Estrasburgo, distinguiéndose por sus fondos imitación de madera con paisajes en el centro, así como por la aplicación de flores é insectos pintados sobre fondos blancos en azul, verde, rojo y amarillo. Sus principales maestros fueron Anstette, que empezó á trabajar en 1754, Lanfrey y Carlos Mire. Imitadoras de los grandes centros que hemos mencionado fueron un considerable número de manufacturas establecidas en diversas localidades, que ofrecen no escaso interés, pues si bien los procedimientos en ellas practicados ajustáronse á los que marcan estilos determinados, ofrecen variantes en sus coloraciones más ó menos acentuadas, en la multiplicación de tonos y singularmente en los motivos ornamentales, que revelan el propósito de alcanzar notoria singularidad. La historia de todas y cada una de estas fábricas, que podemos considerar como de segundo orden, exigiría mayor espacio del que podemos disponer, por cual motivo nos limitaremos á mencionarlas á título de noticia y

para que con su sola enunciación pueda apreciarse, en cierto modo, el gran desarrollo que en Francia alcanzó esta industria. Poseyeron talleres más ó menos importantes Lille, Dunkerque, Douai, Valenciennes, Saint-Amand, Bailleul, Englefontaine, Ferrieres-la-Petite, Vron, Esmery-Hallon, Boulogne-sur-mer, Aire, Desvres, Montreuil-sur-mer, Saint-Omer, Arras, Saint-Pol, Hesdin, Havre, Ingouville, Honfleur, Forges-les-Eaux, Saint-Adrien, Armentieres, Chatel-la-Lune, Infreville, Verneuil, Dangu, Lisieux, Manerbe, Pré-d'Auge, Noron, Sceaux, París, Gros-Caillou, Ile, Saint-Denis, Vicennes, Bourg-la-Reine, Sevres, Saint-Cloud, Mendon, Rubelles, Montereau, Sinceny, Amigny-Rony, Buerie, Beauvais, Savignies, Goincourt, Aprey, Troyes, Lavaux, Epernay, Chigny, Lunneville, Nancy, Bellevue, Toul, Moyen, Saint-Clement, Les Islettes, Bois-d'Espence, Clermont-en-Argonne, Vancouleurs, Montigny, Waly, Sarreguemines, Thionville, Longwy, Besançon, Rioz, Doubs, Coulordray, Noiron, Arbois, Puy, Dijon, Premieres, Portanlier, Mirebeau, Ancy-le-Franc, Vause, Auxerre, Meillonas, Bourg, Pont-de-Vaux, Brou, Grenoble, Saint-Valliere, Dieu-le-Fit, Orleans, Saint-Marceau, Chateaudun, Chaumont-sur-Loir, Saint-Die, La Charité, La Nocle, Varzy, Bois-le-Compte, Clermont-Ferrand, Tours, Avignon, Castellet, La Tour-d'Aigues, Goult, Saintes, Brizambourg, La Chapelle-des-Pots, Prés-Saintes, Marans, La Rochelle, Angouleme, Cognac, Rigué, Chef-Boutonne, Ile-d'Elle, Apremont, Montaigu, Rennes, Renac, Nantes, Le Croisie, Quimper, Quimperlé, Saint-Longes, Ligron, Pontvallain, Malicorne, Varages, Taverne, Les Poupres, Marseille, Toulouse, Marignac, Terrebasse, Martres, Montpellier, Saint-Jean-du-Gard, Vauvert, Anduze, Castillon, Bordeaux, Bazas, Bergerac, La Plume, Auch, Ardus, Montauban, Negrepellise, Auvillar y Limoges.



Fig. 224. – Bote de farmacia de Moustiers, siglo XVIII (Museo Municipal de la Historia, Barcelona)

En Alemania alcanzó también la cerámica singular florecimiento por sus bellas obras. En varias de sus principales ciudades existieron importantes manufacturas, sobresaliendo entre ellas, Nuremberga en el siglo XIV por sus lozas de esmalte plombífero, y en la siguiente centuria por el de base de estaño. Elaboráronse hermosas vajillas, vasos y singularmente grandes chimeneas y estufas de carácter arquitectónico, decoradas con curiosos relieves, representando asuntos bíblicos ó figuras y animales de estilo arcaico, esmaltadas de un solo color, cuyos mejores tipos se atribuyen al célebre maestro Hirschvogel (figs. 225 y 226), de quien fueron inteligentes continuadores Conrado Romeli, Marz y Saint Rœbel. En Anspach fabricáronse obras imitación de las elaboradas en Ruan, distinguiéndose las de Bayreuth por lo livianas y por la belleza de sus esmaltes azul y gris, armónicamente combinados. Las producciones de Goggingen y de Saint-Georges, decoradas en azul y blanco, recuerdan las de Savona, confundiéndose de tal suerte las obras de las dos manufacturas alemanas, que sólo se diferencian por sus marcas. En Frankenthal funcionó un taller importante, fundado por Pablo Hannong á raíz de la construcción de los hornos establecidos por su padre en Estrasburgo, siendo, en cierto modo, continuación de aquella manufactura, si bien las obras no son tan recomendables, ya que el esmalte de los fondos no tiene igual blancura y los colores menos viveza é intensidad. Llaman, por último, la atención los productos de Hoghst,



Fig. 225. – Estufa alemana, obra de Hirschvogel, siglo XVI (Museo Germánico de Nuremberga)

de bellísimas y elegantes formas, decorados con amorcillos, paisajes y otros elementos del mejor gusto. Fundóse el primer establecimiento en los comienzos del pasado siglo bajo la protección del arzobispo de Maguncia, sirviendo la heráldica rueda que figuraba en el blasón de aquel prelado como marca distintiva de la fabricación.

La elaboración de vasos de greda revistió en Alemania no menor desarrollo é importancia, suponiéndose que la condesa Jacqueline de Baviera dedicóse en su castillo de Teylingen á ensayar la petrificación del barro silíceo. Sea cual fuere el origen de esta clase de elaboración, resulta que en la décimasexta centuria existían en diversas ciudades alemanas varias manufacturas, entre las que merecen citarse las que funcionaban en Siegburg, Hohr, Grenzhausen, Frechen, Nuremberga, Bunzlau, Creussen y Colonia. Diversas son sus formas y ornamentación, así como los usos á que se destinaban, abundando los jarros con tapadera de estaño, provistos de su correspondiente asa. Los motivos de decoración en relieve destácanse sobre fondos blancos, cenicientos, amarillos ú obscuros, consistiendo en escudos heráldicos, asuntos bíblicos, figuras, arabescos, hojas de acanto, mascarones y animales fantásticos, aislados ó dispuestos por zonas, cubiertos por hermosos esmaltes de viva y brillante tonalidad. Las mejores obras de este género atribúyense al célebre ceramista Hirschvogel (figs. 227 y 228).

Merecida fama gozaron las lozas holandesas, productos de una fabricación que compitió ventajosamente con la italiana y francesa. Sus centros más importantes fueron Delft y Arnheim, en los que se elaboraron obras muy estimables por el brillo y transparencia de los colores, ofreciendo la particularidad de que jamás se confunde el contorno de los dibujos con el fondo del esmalte.

Aunque los dos incendios que consumieron el archivo municipal de Delft en 1536 y 1618, impiden que puedan fijarse con exactitud, por falta de antecedentes, los orígenes de esta industria en aquella ciudad, existen noticias bastantes para afirmar que en la segunda mitad del siglo XVI establecieronse las primeras manufacturas, que funcionaron sin interrupción hasta el año de 1800. Ilustran el primer período de la fabricación maestros tan distinguidos como lo fueron Juan Steen, Van der Meer, Varhaast, Samuel Piet Rœder, Juan Asselyn y Van der Velde, quienes consagráronse al embellecimiento de las más notables producciones de la cerámica holandesa. A éstos siguió Hermann Pietersz, que ejecutó en 1600 piezas ejemplares, Claes Jansen Witmans, que se distinguió por sus imitaciones orientales (1614), Lambertus Cleffius (1639), Pedro Van der Briel (1691), A. Kiele, Joannes Den Appel, Dick Van der Dæs, Lambertus Sanderus, Hendrik Van Hoorn, Petrus Van Marum, Hugo Brouwer, Thomas Spaandonck, Marcus Gonda, Quiring Kleipuven, Cornelius Keizer, Jacobus Pynacker, Joannes Mesch, etc., que se singularizaron en la ornamentación de las lozas. Sus nombres corresponden á los estilos que informan el proceso de la manufactura, determinados por la aplicación de elementos tan diversos como lo son los inspirados en el arte japonés, en los motivos tratados en camafeo de azulada coloración y en los adornos policromados que permitieron la ejecución de paisajes, marinas, tipos, escenas y verdaderos cuadros de costumbres que constituyen la especialidad de la fabricación, en la que tan gallardamente se ven asociadas la habilidad del artífice y la inteligencia y gusto del artista. Al finalizar el siglo XVII alcanzó Delft su

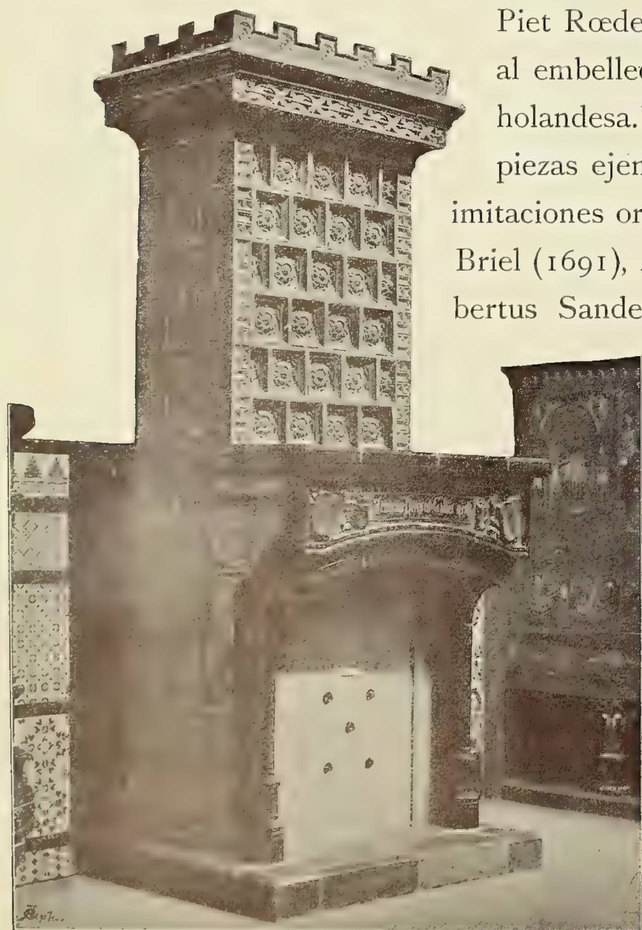


Fig. 226. – Chimenea alemana, obra de Hirschvogel, siglo XVI, existente en el monasterio de Erfurt



Fig. 227.-Jarro alemán, obra de Hirschvogel, siglo XVI (Museo Germánico de Nuremberga)

mayor florecimiento, constituyendo un gran centro industrial y mercantil. Los productos elaborados en sus cuarenta y tres manufacturas fueron sumamente estimados, exportándose á todos los países del centro de Europa y con especialidad á Francia vajillas, jarros, vasos y azulejos.

Arnheim puede considerarse como una secuela de Delft, tal es la semejanza de sus producciones, si bien no fué igual su desarrollo é importancia. Aplicáronse los dibujos en camafeo azulado y las escenas galantes y pastoriles policromadas.

Limitado es el número de las manufacturas dedicadas á la elaboración de lozas que funcionaron en Suecia, por más que los productos de la establecida en Künersberg gozaran merecida fama en el último tercio del siglo XVI por la buena calidad de su pasta y su original y bella decoración, consistente en la combinación de pájaros, peces, frutas y flores policromadas. En Rorstrand, pueblo inmediato á Estockolmo, instaló Juan Wolf, mediante privilegio otorgado en 1726, una fábrica cuyos talleres dirigieron sucesivamente Chistophe Conrad Munger y Jean Georges Taglieb, produciéndose en ellos piezas muy estimables, algunas de ellas adornadas con elegantes relieves. Su decoración consiste en flores, trasunto del gusto chino-holandés, en las que domina el amarillo, ó bien dibujos trazados en camafeo violáceo é imitaciones de los tipos de Estrasburgo y Nevers. En 1750, al terminar el privilegio concedido á Wolf, fundóse en Marieberg, bajo la dirección de Eberhard Ehreneich, otra manufactura que no tardó en rivalizar con la anterior por la belleza y superioridad de sus productos. A un maestro francés, Pierre Bertheuvin, atribúyense las obras más ejemplares, cuya decoración imita la de Niederviller, consistente en florecillas en relieve y bordes calados imitando mimbres entretejidos y dibujos en camafeo azul, ejecutados con extraordinaria pulcritud y buen gusto.

Los productos de Kiel asumen la representación de la industria dinamarquesa, dignos de estudio y acreedores á la estima en que se tuvieron. La pasta recomiéndase por su finura y buena elaboración, igualando á las obras de Hoschst y Estrasburgo por los motivos ornamentales que embellecen las piezas, ejecutadas con extraordinario arte. Sus formas caprichosas y de elegantes líneas aseméjanse á las adoptadas para las piezas de referencia, armonizando con los adornos trazados en camafeo verde con toques negros y dorados, ó bien con las composiciones historiadas policromadas. Buchwald y Liehamer figuran como los primeros maestros ceramistas de aquel país.



Fig. 228.-Jarro alemán con tapadera de estaño, obra de Hans Sebald Beham, siglo XVII (Museo Germánico de Nuremberga)

Notables por más de un concepto son las lozas suizas, cuya fabricación remóntase al siglo XVI, distinguiéndose las del primer período por la riqueza de las composiciones que las decoran, si bien resultan los trazos un tanto duros y recortados. Las manufacturas de Winterthur fueron las primeras que funcionaron, ejecutándose en ellas estufas de carácter monumental, decoradas con profusión de motivos del Renacimiento, y platos y vasos adornados con frutas policromadas ó bien arabescos pintados en azul pálido y escudos heráldicos. Entre sus más distinguidos ceramistas cítase á David Pfauw y á David Sulzer, á quienes se atribuyen las más bellas obras, ó sea aquellas en que con

más acierto se halla interpretado el estilo dominante. En Zurich elaboráronse bonitas piezas adornadas con relieves y grupos de flores policromadas en tonos pálidos, atribuídas las más notables al maestro Zeschinger. Distinguióse Steckborn durante el siglo XVII por sus hermosas estufas decoradas con tipos de la época, obras las más de ellas de Daniel Hafner, y la manufactura de Schaffhouse por sus originales platos con figuras esgrafiadas, embellecidos con esmalte blanco, amarillo y azul. Berna poseyó varias fábricas en las que se elaboraron obras que marcan el estilo de la localidad. Su decoración, dispuesta por zonas, consistía en dibujos trazados en camafeo azul ó violeta y paisajes ó grupos de figuras. La segunda mitad de la pasada centuria representa el período de su mayor florecimiento, atribuyéndose las mejores obras al maestro Emmanuel Früting, que falleció en 1798.

Escasas son las noticias que se tienen respecto de esta industria en el vecino reino de Portugal. Hemos de suponer que, dada su situación, formando parte de la península ibérica, la producción cerámica en aquel país debe guardar analogías y semejanzas con la de nuestra patria. Algunos ceramógrafos, entre ellos Jacquemart, dan como cierto que los artífices portugueses se distinguieron en la elaboración de azulejos, tan notables como los fabricados en las manufacturas españolas, juzgando, tal vez, por el considerable número que de esta clase de obras existen en las ciudades de la antigua Lusitania, sin tener en cuenta que la inmensa mayoría de aquellas producciones proceden de las azulejerías establecidas en Sevilla, Talavera y otros centros industriales, que conforme hemos dicho anteriormente, exportábanse en grandes cantidades á aquella nación. Sin embargo, no negamos en absoluto que en las fábricas portuguesas se elaboraran también azulejos; pero sí afirmamos que su producción data de comienzos del siglo XVII, á cuya época corresponden los azulejos planos policromados, de estilo marcadamente sevillano, que decoran uno de los salones del palacio del conde de Almeida, en Raio, en los que se desarrolla una composición alegórica de la independencia de Portugal.

A la cabeza de los centros productores figura Lisboa, en donde existieron algunas manufacturas, siendo la más importante la denominada *Real de Rato*, de donde proceden varios vasos notables de carácter decorativo, adornados con relieves representando figuras, escudos y caprichosos motivos ornamentales. En las demás piezas que se elaboraron en aquellos talleres empleáronse, singularmente en las vasijas, como elementos de embellecimiento, arabescos y flores pintadas en verde, azul, amarillo y violeta sobre fondo blanco. Caldas distinguióse por sus lozas con hermosos relieves, aplicando á la generalidad de las piezas la policrómica decoración de aquel país, y Coimbra por la delicadeza de sus obras de negra tonalidad. Oporto superó á los demás centros por el número de sus fábricas y la variedad de sus productos, entre los que merecen citarse por la elegancia de sus formas y azulada decoración los botes de farmacia y los platos exornados con escudos nobiliarios, combinados con motivos del mejor gusto. Sus manufacturas más importantes fueron *Na Real Fabrica do Gavaquinho* y la de *San Antonio do Porto*. Cuanto á las demás localidades carecemos de antecedentes para determinar de modo preciso la existencia de las manufacturas y el estilo ó carácter de las obras que se produjeron.

Pocos antecedentes han podido acopiar hasta ahora los ceramógrafos para fijar con exactitud el proceso de la cerámica belga. Esto no obstante, sostienen algunos de ellos que su origen se remonta á la época gala y galo-romana, partiendo de ella para asignar á Bélgica el concepto de país productor. Por nuestra parte, sin negar tales afirmaciones, nos ocuparemos únicamente de las manufacturas cuya historia es conocida, ya que sus productos permiten estudiar las fases y carácter de la fabricación. Las lozas de Tournay presentan dos tipos ó estilos diversos. En las elaboradas en el primer período reflójase el gusto holandés de modo que llegan á confundirse con las de Delft, efecto, sin duda, de proceder de aquel país los primeros artífices empleados en los talleres. Cuanto á las otras representaciones de la segunda época, son de estilo francés, imitación de las de Ruan, Marsella, Saint-Amand, Estrasburgo y Sinceny. Imitóse también la decoración seudo-japonesa, constituyendo la especialidad de la fabricación los relieves y los

platos exornados con hermosas flores blancas destacándose sobre fondos azules. Fundóse el primer taller en 1674 bajo la dirección de Scorion, á quien siguieron los maestros Jean Feburier (1676), François De blocq (1683), Caluez (1687), Simón (1694), Reghin (1705), Pierre Franquet (1608), Gaspar Simón (1708), François Carpentier (1750) y Peterinck desde 1751 á 1799. Bruselas merece también citarse por la importancia de sus producciones y la valía de sus artífices. A mediados del siglo XVII alcanza el punto de partida de esta fabricación, pues consta en documentos fechados en 1654 que Jacques Van Hante y Jean Symonet dedicábanse con éxito á la elaboración de lozas en forma de platos, tazones, jarros y diversas piezas, afectando formas caprichosas, figurando frutos ó cabezas de animales. Posteriormente estableciéronse otros talleres bajo la dirección de Corneille Mombaerts, Thierry Witsenbergh y la viuda Artoisonnez, que funcionaron hasta la mitad de la pasada centuria. Los tipos de esta fabricación aseméjanse á los de Ruan y Delft. Las obras de Lieja distínguense por la blancura de sus esmaltes, y las de Malinas por su decoración azul de dos tonalidades, de gusto francés y excelente elaboración. Brujas compitió ventajosamente con Tournay, asemejándose los motivos empleados para embellecer los platos, vasos, estufas, etcétera, mereciendo especial mención la manufactura de Tervueren, por sus adornos en relieve representando flores, escudos y ramajes policromados.

Las producciones representativas de los primeros períodos de la industria cerámica en Inglaterra, presentan caracteres análogos á las obras de cacharrería elaboradas en los demás países de Europa. Escasas son las noticias que han podido adquirirse acerca del desarrollo que pudieron tener las manufacturas inglesas durante los tiempos medios, ya que hasta el último tercio del siglo XVI no se sabe funcionara taller alguno de importancia. Preciso es llegar hasta el año de 1581 para hallar el nombre del maestro William Simpson con motivo de la autorización que se le concedió para fabricar lozas similares á las de Colonia. Posteriormente, ó sea á mediados del siglo XVII, fabricáronse piezas barnizadas en amarillo, azul, verde y negro, estilo Palissy, y en Wrotham de barro negro asimismo barnizado, decoradas profusamente con dibujos geométricos. El verdadero período de la producción de lozas no comenzó en Inglaterra hasta la décimaoctava centuria; de manera que desde este punto de vista figura en último lugar entre los demás países de Europa. A aquella época pertenecen las lozas imitación de las de Delft elaboradas en Fulham y Lambeth, y los botes de farmacia y los azulejos decorados con caprichosos dibujos pintados en azulado tono, así como las originales botellas marcadas con los nombres de *Sack*, *Claret* y *Whit*, que tanta celebridad dieron á las dos citadas manufacturas.

La fábrica de Bradwell, fundada en 1690 por el sajón John Philip Elers, produjo piezas análogas á los búcaros, de pasta rojiza y dura, que constituyeron su especialidad, y gredas finísimas adornadas con delicados relieves. El éxito que alcanzó esta clase de obras indujo á Astbury á intentar descubrir el secreto de la fabricación, propósito que realizó fingiéndose idiota, no infundiendo sospecha alguna á Elers y á sus hermanos, quienes pronto tuvieron que combatir la ruda competencia de las producciones de la manufactura de Shelton, instalada bajo la dirección de su hipócrita émulo. Tuvo por sucesores á su hijo Thomas en 1743, á Samuel Hollins en 1760 y á T. y J. Hollins, que faltos de inventiva, imitaron el nuevo estilo iniciado por el famoso ceramista Wedgwood.

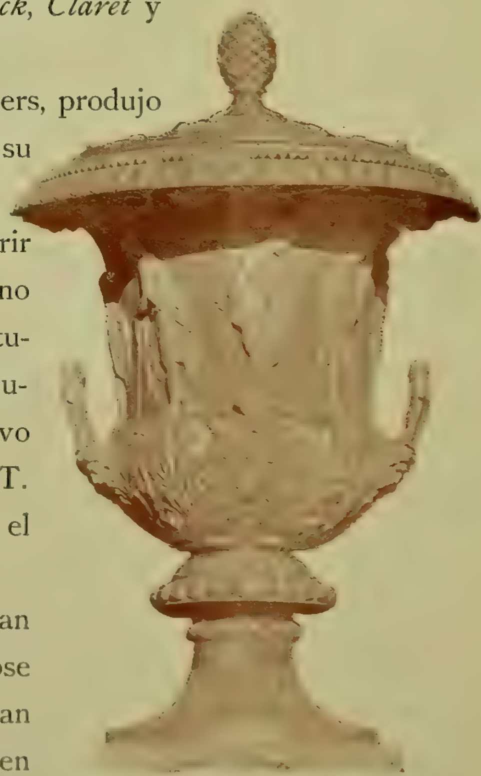


Fig. 229. – Vaso de Vedgvood, siglo XVIII (Palacio Real de Madrid)

En Liverpool funcionó el primer taller en 1716, dirigido por Aldaman Thomas Shaw, estableciéndose otro en 1756, que como el primero dedicóse á la elaboración de piezas de gusto holandés. Richard Chaffers dió gran impulso á la fabricación, cuyo tipo distintivo fueron las lozas decoradas en campo azul sobre fondo blanco, muy estimadas en todas las colonias ingle-

sas, á cuyos mercados se exportaban en cantidades considerables. A otro de sus maestros, John Sadler, débese la impresión sobre las lozas por medio de planchas de cobre.

En Fulham produjéronse bajo la dirección de John Dwight en 1684 bonitas estatuas y vajillas de gusto chino, y en Little Fenton ejecutó Wheildon en 1740 obras muy recomendables que guardan mucha semejanza con las de Bradwell y Shelton. De Benthal son las piezas decoradas con esmaltes negros empleados por Thursfield, procediendo de la manufactura de Bristol las finas lozas pintadas en azul por Reed. En igual período distinguiéronse por la excelencia de la elaboración las fábricas de Jackfield, Longport, Rotherham, Nottingham, Leeds, Swinton, Lowestoft, así como la de Stoke-Upon-Trent, que se singularizó por las impresiones azuladas, sistema de decoración introducido por Spode, antiguo discípulo de Weildhon.

Mención especial ha de hacerse de la manufactura de Burslem, dirigida sucesivamente por Ralph Shawe, en 1733, que elaboró piezas con un á modo de basalto artificial jaspeado; Ralph Wood, en 1736; Aarón, en 1750, y el célebre Josiah Wedgvood (1759-1770), á quien se debe la invención de una pasta, difícil de clasificar, que resulta un intermedio entre la loza y la porcelana. Elaboró piezas de gran mérito decoradas con preciosos relieves de color blanco translúcido sobre fondo azul, que producen admirable efecto. Presto tuvo inteligentes imitadores que en las fábricas de Hanley, Tunstall, Lane-end-now-Longton, etc., produjeron obras muy notables, embellecidas con artísticas composiciones ejecutadas por el no menos célebre Flaxman (fig. 229).

Con Inglaterra damos término al proceso de los productos de barro cocido y loza; en todos los países en donde estas ramas de la cerámica lograron sensibles progresos, se distinguieron por la excelencia de la elaboración ó la originalidad de los medios empleados para embellecer las producciones, creando tipos dignos de estudio y observación. Réstanos para completar el cuadro consignar algunas someras noticias acerca de la porcelana, gallarda manifestación de la cultura de los pueblos modernos, ya que la materia empleada para la fabricación revela el perfeccionamiento industrial y los elementos decorativos la depuración del buen gusto.

Es la porcelana un á modo de vidriado translúcido que permite dar á las piezas formas más sencillas y elegantes que las adoptadas para las lozas, gracias á la finura y condiciones especiales de la pasta, sin que esta superioridad sea absoluta, puesto que desde el punto de vista artístico corresponde la primacía á las lozas. Densa obscuridad oculta el período originario de la porcelana, por más que ha sido admitida la creencia de que al Celeste Imperio cabe la gloria de ser el primer país en que se produjo. La afirmación sostenida durante algún tiempo por varios ceramógrafos, apoyados en las narraciones de Plinio, no ha logrado cumplida confirmación, puesto que los vasos murrinos, frágiles y livianos, muy apreciados en Roma, no ofrecían los caracteres distintivos de la porcelana. En igual caso hállanse los que aun concediendo á China la primacía de la elaboración, tratan de asignar á esta clase de manufactura una edad tan remota cual la representada por más de tres mil años, sin tener en cuenta que las leyendas que ostentan las botellitas descubiertas por Rosellini en una tumba egipcia, fijan una época más cercana á la nuestra, no anterior al siglo VIII de la era cristiana. Algunos autores han confundido lastimosamente los géneros de producción, pues si bien puede admitirse que el emperador Chun dedicóse á la ejecución de obras cerámicas en el año 2255 antes de J. C., este dato no determina en manera alguna la antigüedad de la porcelana, y hemos de creer que los autores chinos se refieren á la cacharrería y á las lozas esmaltadas. Esto no obstante, resulta evidente que China fué la cuna de la porcelana, contando su fabricación antiquísimo abolengo. Varios exploradores y escritores de los siglos IX, XI, XII, XIII y XIV, entre ellos el célebre Marco Polo, hacen mención especialísima de esta clase de productos, confirmando en cierto modo las noticias consignadas en sus respectivas descripciones. La circunstancia de haber recibido de aquel país los demás pueblos del extremo Oriente las enseñanzas para la fabricación, y la de haber figurado siempre

en primera línea por la excelencia y superioridad de sus manufacturas, asígnanle un elevado concepto de antigüedad y maestría. No puede, sin embargo, fijarse la época precisa de su invención, debiendo limitarse á tomar como punto de partida aquella en que, por la importancia de la producción, constituye un tipo determinado con caracteres distintivos para formar la agrupación que representa el primer período industrial. Su proceso histórico, cual se observa en las demás artes, hubo de ser lento y penoso, pues no de otra suerte se concibe llegara rápidamente á perfeccionarse hasta el punto de significar un progreso indiscutible, una manifestación compleja, reveladora de procesos industriales y de sucesivas conquistas alcanzadas á costa de continuada labor y gran inteligencia. La protección de los emperadores fué muy provechosa para la manufactura, viéndose reflejada en las obras de cada grupo, ya que en ellas se marca el gusto ó estilo dominante en cada reinado, verdadero trasunto del modo de ser de aquel pueblo originalísimo. Cierto es que la condición de la materia empleada, la belleza de los esmaltes y los elementos de decoración constituían un conjunto de medios para expresar gallardamente el ideal artístico indígena y estimular el desarrollo industrial; mas tal conjunto de causas había de producir la variedad de concepciones y la consiguiente sucesión de fases ó períodos de producción. Siete grandes épocas abraza la historia de la porcelana china, según la clasificación establecida por los más ilustres ceramógrafos, con el fin de facilitar el estudio de esta rama importantísima de la cerámica, sin que en ellas se comprendan las divisiones á que dan lugar, consideradas como creaciones artísticas.

La época llamada primitiva abarca el extenso período comprendido entre los años 850 y 1426. Los colores generalmente empleados fueron el blanco lechoso ó el amarillento, y la decoración peces y flores en violeta ó gris de finos matices, grabados ó moldeados en relieve y algunas veces pintados en rojo y azul. En el siglo X realizó esta industria grandes progresos por efecto de la influencia ejercida por el budismo, cuyas ideas depuraron el gusto artístico del pueblo chino. Todas las manufacturas recibieron extraordinario impulso, fundándose en 1005, por el emperador King-te, la de King-te-Tchin, destinada á proveer las necesidades de la casa imperial. Amplióse la gama empleada en la decoración, así como los elementos decorativos, ya que figuraron las imágenes de personajes simbólicos del budismo, apareados ó combinados con flores y otros motivos de ornamentación. Fabricáronse también las piezas de porcelana resquebrajada, efecto obtenido por la diferencia de dilatación, calculada por el ceramista, entre la pasta y el baño vítreo que la cubre.

El segundo período comienza en 1426 con el advenimiento al trono del emperador Siuan-Tsong, de la dinastía de los Ming, y termina en 1465. La fabricación alcanzó extraordinario desarrollo, iniciándose la evolución artística que caracteriza las producciones de aquella época. Las porcelanas decoráronse con flores pintadas de azul, por medio del arseniato de cobalto, que adquiría con la cochura un matiz delicado y agradable, adornándose también con peces y otros elementos de roja tonalidad.

Las porcelanas de la tercera época produjéronse durante el período Tching-hoa (1465 á 1573), y se distinguen por ser más pálida su coloración que las del grupo anterior, si bien las aventajan por la disposición de los colores y la superioridad de los dibujos que las embellecen, trazados con gracia y facilidad. En el reinado de Tching-te empleóse un azul muy intenso, cuyo color se supone lo importaron los comerciantes árabes. «Entonces — dice el Sr. Mélida — aparecieron las primeras pinturas en porcelana cocida en blanco, pues la aplicación de esmaltes á medio gran fuego abrió á los ceramistas chinos un campo nuevo que había de conducirles al dominio de todos los procedimientos que perfeccionaron más tarde.» Así es que en vez de pintar las piezas y esmaltarlas, conforme antes se practicaba, se las decoró cuando estaban ya cocidas, denominándose á esta clase de producciones *U-tsai-yao*, porcelana de cinco colores, por emplearse en las composiciones que las embellecían el amarillo, azul, violeta, rojo y negro en sus diversos tonos, disponiendo el artista de los recursos necesarios para desarrollar sus temas decorativos, consistentes en la combinación de elementos simbólicos, flores, animales y representaciones humanas.

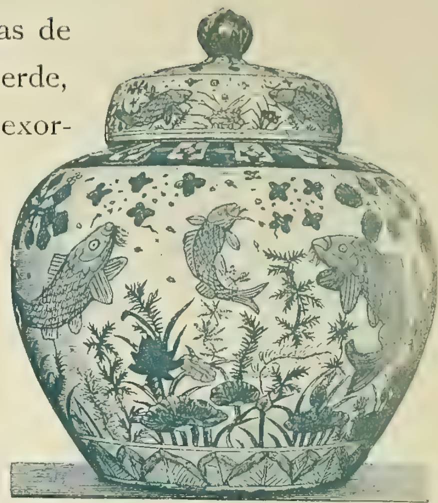


Fig. 230. – Vaso de porcelana china del período Tching-hoa, 1465-1573 (Museo del Louvre)

con las que pudo imitar escenas de carácter histórico ó religioso. Dignas de estudio son también las piezas cubiertas en su totalidad de esmalte verde, cuya ornamentación trazábase con punzón ó color negro, así como las exornadas en azul obscuro sobre bizcocho, ambas tan raras como estimadas por los inteligentes y que producen el mejor efecto (figura 230).

Denomínase de Wan-li ó Chin-tsong el cuarto período, que empieza en 1573 y termina en 1662, caracterizándose por la preponderancia de las porcelanas verdes y las pinturas ejecutadas sobre baño. Dos hechos importantes ocurrieron en la época á que nos referimos, que influyeron poderosamente en la industria cerámica de aquel país: la relegación del azul y el agotamiento de la arcilla hasta entonces empleada para la elaboración de las pastas. De ahí los esfuerzos de los artistas para ocultar la calidad de la materia por medio de la brillantez de los esmaltes. Empleóse el azul asociado al rojo y verde en la representación de personajes simbólicos y animales, ya reales ó quiméricos.

El quinto período, ó sea el de Khang-hi (1662 á 1723), representa el de mayor florecimiento, motivado por el progreso alcanzado en la producción. Los procedimientos llegaron á perfeccionarse notablemente, los artífices ampliaron la esfera de su acción utilizando nuevos recursos, los pintores desarrollaron sus composiciones con más inteligencia embelleciéndolas con armónicas coloraciones, y hasta las formas adquirieron líneas más graciosas y elegantes, resultando de tal conjunto un nuevo aspecto, una fase de esta industria, que con justicia ocupa lugar preferente en el proceso de la porcelana de aquel país. En cuatro grupos se subdividen las producciones de este período: familia blanca, verde, rosa y de baño coloreado. Comenzó en el siglo XVII la fabricación de las porcelanas blancas, que en forma de tazas, copas ó imágenes de Buda, cuidadosamente modeladas, elaborábanse en la manufactura de Tchoa. Su decoración consistía en meandros, flores y figuras en relieve de variada tonalidad, destacándose sobre el fondo blanco. Dos tipos ofrece la familia verde, distintivos de las dos escuelas en que se dividieron los ceramistas. Los que militaron en la primera perfeccionaron el estilo, tratando con mayor finura los pájaros, flores, mariposas y demás elementos empleados en la decoración, realzando su roja tonalidad con toques de azul, amarillo y violeta. Cuanto á la segunda escuela, cuidó más del dibujo que del colorido, ejecutando los trazos de las composiciones históricas ó religiosas con color azul ó rojo. Las porcelanas rosadas deben su origen al descubrimiento efectuado en 1680 del carmín, el amarillo y el blanco, que se obtenía respectivamente del cloruro de oro, del antimonio y del ácido arsenioso, de cuya mezcla resultaba la pálida tonalidad rosa que emplearon los artífices chinos. Ejecutábanse las porcelanas coloreadas decorando el fondo de las piezas con colores sometidos á grande ó media cocción, de manera que se obtenían tonos delicados y brillantes, azules, violeta ó verde, distintivos de los llamados celadones, ó bien tostados. Los tipos resquebrajados, de verde pálido ó intenso, las porcelanas lisas cocidas á gran fuego decoradas de amarillo, violeta y verde, las de fondo laqueado, las negras y las granuladas completan las variadas producciones de este período, en el que tanto se distinguieron los ceramistas y la porcelana logró tan señalados progresos (fig. 231).



Fig. 231.-Vaso de porcelana china del período Khang-hi, 1662 á 1723 (Museo del Louvre)

Conócese con la denominación de Yong-tchin y Kien-long la sexta época, que abraza el período comprendido entre los años de 1723 á 1796. Si bien es cierto que los pintores decoradores no excedieron en mérito á los del período anterior, sobrepujáronlos, hasta cierto punto, en la aplicación de los colores y en el miniado

de los dibujos, ejecutando admirables combinaciones en esmaltes rosa, verde ó blanco opaco. Esto no obstante, el exceso de elementos decorativos y la palidez de los tonos demuestran un descenso en los procedimientos de producción, revelador de la decadencia que empezó á iniciarse. Infinita es la variedad de tipos que se elaboraron en esta época; mas á pesar de sus diversos caracteres, pueden comprenderse en cuatro agrupaciones. Las porcelanas de la familia rosa, en cuyo embellecimiento empleóse, además del rojo y el rosa, un azul pálido, verde y lila claros, consistiendo su decoración en flores, animales y ramajes, así como asuntos y personajes históricos pintados con ligeros toques de esmaltes translúcidos cuya tonalidad recuerda la de los dibujos acuarelados. Las llamadas *cascarones de huevo* constituyen otro tipo, cuya denominación responde al aspecto que ofrecen, cual si estuvieran fabricadas solamente con el esmalte: su pasta es blanca y transparente, avalorándose las piezas con adornos pintados en rosa, azul, negro y verde con toques de oro. Siguen á éstas las *chamuscadas*, cuya coloración consistía en rojo obscuro, púrpura, violeta, azul y verde esmeralda. Cierran estas agrupaciones las porcelanas de mandarines, decoradas con asuntos históricos ó de carácter doméstico, y las destinadas á la exportación, cuya manufactura responde, ya por sus formas y decoración, al gusto y necesidades de los pueblos á que se destinaban. Curiosos son los tipos que se elaboraron, decorados con ornamentación indígena ó con dibujos europeos, notándose en unos y otros la amalgama de elementos y la peregrina interpretación que á las composiciones occidentales dieron los artistas chinos. En la notable colección de porcelanas que posee el distinguido orientalista Dr. D. T. Pardo de Tavera, de Manila, figuran ejemplares rarísimos, cuya presencia da á conocer el progresivo desarrollo que á esta especial fabricación dieron los industriales del Celeste Imperio. El plato representado en el grabado número 232 es uno de los primeros tipos que condujo á Europa la famosa Compañía de Indias. Su forma y decoración, pintada en azul, es la tradicional, pues aún hoy se ejecutan piezas similares. Mayor interés ofrece el plato polícromo, en cuyo centro represéntase un asunto mitológico, de estilo y gusto europeos, pieza tan notable como rara, pues su ornamentación, ejecutada por artistas chinos, es remedo de la que embellece las lozas italianas (fig. 233). En igual caso hállase el ejemplar reproducido en el grabado número 234, en cuyo fondo campea el escudo nobiliario del virrey conde de Lizárraga, que gobernó el archipiélago filipino por los años de 1709 y 1710. No menor interés despierta el hermoso bote de farmacia fabricado en China para la primera que funcionó en Manila, instituída en 1615 por los frailes franciscanos, figurando el emblema de la orden sobre el tarjetón



Fig. 232. – Plato de porcelana china, siglo XVIII (de la colección de D. T. Pardo de Tavera, de Manila)



Fig. 233. – Plato de porcelana china, estilo europeo, último tercio del siglo XVII (de la colección de D. T. Pardo de Tavera)

destinado á recibir el nombre del producto que aquél debía contener (fig. 235). Estas piezas tan raras como estimadas pueden servir para conocer hasta dónde llegaron los artistas chinos y la clase de productos que dió á conocer en Europa la Compañía de Indias, cuya existencia fué tan corta como efímera.

La séptima y última época, que empieza en 1796, representa el período contemporáneo. No la caracteriza ni distingue progreso alguno ni descubrimiento de importancia; antes al contrario, manifiéstase el olvido completo de las antiguas tradiciones técnicas y el afán de satisfacer las exigencias del comercio europeo.

Hasta ha pocos años desconocíanse casi por completo los orígenes de la cerámica japonesa. Concedíasele antiquísimo abolengo y lugar preeminente en el cuadro de la producción universal, mas no podían precisarse sus fases y evoluciones. La transformación política operada en aquel país desde 1868 desvaneció las nieblas que lo ocultaban á las miradas de los extranjeros. El misterio que presidía á todo cuanto á la encantadora Nipón se refería, dejó de serlo, y abiertos sus puertos, franqueados sus talleres y manufacturas, fué posible á los orientalistas practicar sus curiosas investigaciones. De ellas resulta que la porcelana ocupa en el cuadro de la producción japonesa un lugar relativamente secundario, ya que las obras caolínicas de aquel país son, en cierto modo, una imitación de las porcelanas chinas, en tanto que en las demás manufacturas revélase la original fantasía, la rara habilidad y la superior inteligencia de los alfareros japoneses, en cuyo arte no admiten rival. Los artífices del Celeste Imperio preocupábanse sólo de la bondad de la materia empleada y de la excelencia de la elaboración, en tanto que los japoneses concedían preferente atención á los elementos de embellecimiento. Agradable sorpresa causará siempre el examen de las variadísimas obras en que se manifiesta tan gallardamente la ingeniosa combinación y belleza de los esmaltes, la gracia y elegancia en las formas y los incomparables motivos de ornamentación empleados por aquellos artistas de inagotable fantasía, tan saturados del sentimiento del arte. A partir del siglo XVII, en que las importaron los holandeses, han figurado siempre en los mercados europeos, interesando en alto grado por el encanto que producen. Y cuenta que las obras á que nos referimos, á pesar de su belleza, han de estimarse como de orden secundario, elaboradas única y exclusivamente para satisfacer las necesidades de la exportación, puesto que las de carácter nacional han sido por completo desconocidas en Europa antes del período de la nueva constitución político-social de aquel país. Prueba evidente de ello son las copiosas é interesantes colecciones de los museos de Leyde, La Haya y Dresde, en las que sólo por excepción existe alguno que otro ejemplar de la buena época y de la índole á que nos referimos. Los productos de Delft y de otras manufacturas europeas atestiguan la estima que gozó en Europa la cerámica del imperio del sol naciente y el encanto que en nuestros abuelos produjeron las manifestaciones del arte de aquel remoto país.



Fig. 234. – Plato de porcelana china que perteneció al conde de Lizárraga, gobernador de Filipinas en 1709 (colección de D. T. Pardo de Tavera)

El principal centro productor residió en la comarca montañosa de Arita, á corta distancia del puerto de Imari, en la provincia de Hizen, en donde existen grandes yacimientos caolínicos, especialmente en la montaña de Karatzu, con cual nombre se designan los productos cerámicos primitivos. Supónese que algunos obreros coreanos importaron en el último tercio del siglo XIV esta especial fabricación, siendo favorablemente acogidos por Nabishimo, gobernador de aquella provincia, quien les dispensó decidida protección. Las obras de aquella época presentan un aspecto algo grosero, en sus formas y elaboración, al igual del esmalte agrisado que las cubre por completo, espeso y resquebrajado, á semejanza de los empleados en Corea. Posteriormente, ó sea en 1520, un artífice llamado Gorodayú Shonsui,

ARTE JAPONÉS

PINTURA DE PORCELANA

Dibujos á mano ejecutados sobre diferentes ejemplares conservados en la biblioteca del real Centro industrial y mercantil de Stuttgart.









ARTE JAPONÉS.—PINTURA SOBRE PORCELANA

llevó de China los procedimientos para la fabricación de la porcelana, instalando el primer horno en Arita. Sus producciones, fueron reflejo ó copia de las porcelanas chinas, en pequeñas dimensiones y decoradas en azul y blanco. Sus discípulos Goroshitshi y Gorohatshi, más hábiles que su maestro, exornaron las piezas con ramajes azules de estilo persa sobre fondos grises finamente resquebrajados, cuya modificación significa un progreso artístico. A estos sucedió Kakiyemon, que en 1647 introdujo en las manufacturas de Imari un nuevo sistema de decoración por medio de colores vitrificables realzados con oro. Al florecimiento de esta industria coadyuvaron en aquella época los negociantes holandeses establecidos en Nagasaki, quienes con sus importantísimas adquisiciones contribuyeron á fomentar la fabricación, inundando los mercados de Europa. Las piezas de Imari son comparables por su finura con las chinas, si bien las superan por la variedad de la decoración, consistente en la aplicación de crisantemos y peonías en azul, rojo y oro. A Kakiyemon se debe también otro tipo más delicado, cual es aquel en que se hallan combinadas flores y pájaros, estilo que imitaron los porcelanistas europeos. En el siglo XVIII formáronse en la misma provincia de Hizen tres centros importantes que radicaron en Okavadji, Hirato y Mikavadji, dedicándose los dos últimos á la fabricación de productos en blanco puro sin adorno ó en azul y blanco, distinguiéndose Hirato por sus esmaltes también blancos y por la variedad y elegancia de las formas, singularmente los perfumadores que afectan las figuras de pájaro, pato, etc. En Kutani, Kioto y Kusiyama elaboráronse también porcelanas de reconocido mérito, siendo de escasa importancia las demás manufacturas establecidas en otras localidades. Actualmente ofrece la cerámica japonesa una nueva fase, determinada por la exportación. En los antiguos centros industriales funcionan un buen número de fábricas que producen obras destinadas á los mercados europeos, en las que se observa de modo evidente la tendencia puramente mercantil á que obedece su fabricación.

No están de acuerdo los ceramógrafos en determinar el origen de las porcelanas indias, distinguiéndose, sin embargo, dos tipos muy determinados: azules y polícromas. Sus motivos ornamentales consisten en margaritas, tallos rectos y delgados, contorneados de oro, al igual de las inscripciones alcoránicas que en algunas piezas figuran. Cuanto á las obras persas, consisten en copas y tazas de poca altura, exornadas con arabescos que se destacan sobre fondos blancos ó pardo-metálicos. El centro manufacturero existió en Nani, inspirándose sus artífices en el arte chino é indio, conforme puede observarse en los ejemplares translúcidos de la última época, que aparece amalgamado en los elementos decorativos de las piezas.

Aunque los portugueses trajeron en los comienzos del siglo XVI las primeras porcelanas orientales, siguiéndoles después los holandeses que monopolizaron el comercio japonés y la Compañía de Indias fundada por Colbert en 1664, sirviéronse los europeos de esta clase de obras sin conocer los procedimientos de elaboración, hasta un período muy posterior. El desarrollo industrial no tuvo lugar hasta la décimaoctava centuria, por más que ya en el siglo XVI Bernardo Buontalenti inventara una pasta translúcida, compuesta de una pequeña parte de caolín, cuarzo y una substancia vítrea, con cuales productos obsequiaba Francisco de Médicis á los demás soberanos reinantes, ya que han sido consideradas como porcelanas híbridas y lozas translúcidas. Su decoración consistía en motivos heráldicos y elementos orientales marcados con una F y la cúpula de Santa María de las Flores. Según se desprende del texto de algunos documentos de la época, resulta que en 1567, un artífice llamado Camilo de Urbino, al servicio del duque Alfonso de Este, descubrió asimismo el procedimiento de elaboración. Sea cual fuere el prólogo de la manufactura europea, no es posible trazar su proceso histórico hasta el siglo XVIII, en cual período presenta la



Fig. 235. – Bote de farmacia de porcelana china (de la colección de D. T. Pardo de Tavera)

fabricación caracteres distintivos en cada país. En el palacio Doccia, inmediato á Florencia, estableció el marqués Carlos Ginori, en 1735, una importante manufactura, cuyos primeros ejemplares son de pasta granulosa y están decorados con motivos ejecutados por medio de patrones en esmalte azul. No tardaron los artífices en perfeccionar la pasta, ejecutando piezas muy recomendables, exornadas con relieves de verdadero mérito artístico. Los tipos más antiguos imitan en su decoración á las porcelanas chinas, ajustándose las posteriores al gusto de la época. Sábese que trabajaron en aquellos talleres como modelistas Jaspero, Bruschi y Ettel, y como pintores Fiaschi, Rigani y Franciulani. La marca adoptada fué la estrella de seis puntas que figura en uno de los cuarteles del escudo de la familia Ginori. Venecia produjo en el siglo XVII porcelanas de pasta un tanto granulosa, decoradas con asuntos mitológicos y ornamentación estilo Luis XIII, en negro y oro, siguiendo á esta clase de piezas otras con pinturas chinescas polícromas de vivos tonos. Elaboráronse asimismo vasos con relieves, estatuillas y candelabros ostentando todas las obras la marca distintiva de un áncora y la palabra *Ven* en caracteres rojos. Los ejemplares fabricados en Le Nove, cerca de Bassano, en la Lombardía, son notables por su fina ornamentación en oro, distinguiéndose las de Este por sus hermosos relieves y figuras. En Vinuf, inmediato á Turún, fundó el doctor Gianetti otra fábrica importante, elaborándose la pasta con cierta cantidad de magnesita, que permitía resistir los cambios bruscos de temperatura. La marca consiste en una V y la cruz de Saboya. De gran interés son las obras de Capo-di-Monte, cuya manufactura fundó en 1736 el esclarecido monarca Carlos III, trabajando en ella personalmente: tan vivo entusiasmo le inspiraba la fabricación. Los primeros productos son perfectas imitaciones de la porcelana japonesa, ostentando como marca una flor de lis ó la representación de un cometa. Más tarde elaboráronse piezas con relieves, desarrollando asuntos mitológicos (fig. 236) ó guirnaldas de flores de tamaño natural, bellamente policromadas, mereciendo citarse también las porcelanas de carácter napolitano decoradas con conchas, corales y plantas marinas. Esta fábrica funcionó hasta 1821, en cual año desapareció por efecto de la crisis política.

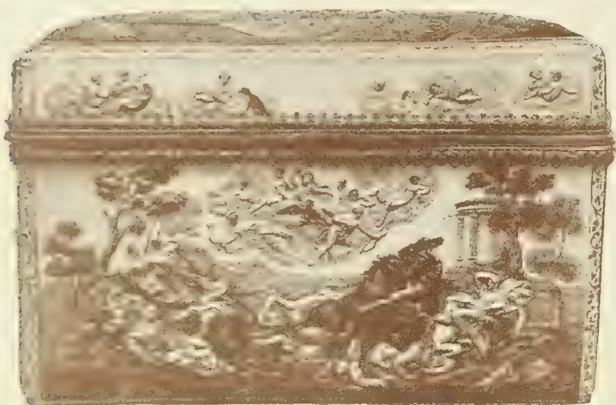


Fig. 236. – Cofrecillo de porcelana de la fábrica de Capo-di-Monte, perteneciente al siglo XVIII

A la ilustrada iniciativa de Carlos III, de gloriosa memoria, débese, entre otras útiles instituciones, la fundación de la fábrica de porcelana del Buen Retiro de Madrid, titulada *de la China.* Al dejar el trono de las Dos Sicilias por el de España en 1759, propúsose construir en la capital de su nuevo reino otra manufactura de igual importancia que la de Capo-di-Monte, que tan noble entusiasmo le había inspirado, trayendo consigo á los directores, artistas y operarios más hábiles, así como gran parte de los útiles artefactos y materiales que existían en aquella fábrica para que sirvieran de base á la que proyectaba crear (1). Al arquitecto D. Antonio Borbón confióse la ejecución de las obras indispensables para instalar los talleres que se emplazaron en las inmediaciones de la ermita de San Antón, ó sea junto al pequeño estanque llamado *de la China.* Simultáneamente estableciéronse nueve molinos en el Real Sitio de San Fernando, cuyo número da á conocer el gran desarrollo que se dió á la fabricación de porcelanas. Al siguiente año de 1760 procedióse, por disposición de Carlos III, á levantar un vasto edificio de tres plantas (2), de forma cuadrangular y cuatrocientos nueve pies de lado, destinado á oficinas, habitaciones, almacenes y otras dependencias necesarias, ascendiendo su coste á la respetable suma de once y medio millones de

(1) Según carta dirigida en 26 de agosto de 1759 por D. Tomás Bonicelli al marqués de Esquilache, que se conserva en el Archivo del Palacio Real de Madrid, asciende á doscientas veinticinco el número de personas que el monarca trajo de Italia entre artistas, operarios y sus familias.

(2) En el ministerio de Hacienda consérvase original la planta general de dicho edificio.

reales, terminándose las obras en 1764. El primer director de la fábrica fué el italiano D. Juan Tomás Bonicelli, con el cargo de intendente, y de la manufactura el que lo era ya en Capo-di-Monte, D. Gayetano Schepers, quien practicó los trabajos preparatorios para el funcionamiento de la fábrica. De las descripciones que de esta manufactura hacen algunos escritores del pasado siglo, dedúcese que no todos los artistas y operarios que en ella trabajaron eran extranjeros, según algunos han supuesto, ya que hubo algunos españoles que se distinguieron en los diversos ramos de la fabricación. Prueba de ello son las apreciaciones de Larruga, quien dice que «á más de los artistas que vinieron de Italia para decorar los productos, el director Schepers, queriendo interpretar los deseos del rey, dispuso que se buscasen seis jóvenes que estuvieran adelantados en el dibujo, los cuales se sacaron de la Academia de San Fernando; á cuatro de éstos los colocaron en el taller de escultura y á los otros dos en el de pintura.» Todos ellos justificaron la elección de que fueron objeto, sobresaliendo en la pintura de porcelana Fernando Castillo, autor de obras muy notables. Grandes dificultades hubo de vencer Schepers, motivadas tanto por las que habían de originarse por efecto del establecimiento de una industria poco conocida, cuanto por los entorpecimientos que le oponían los mismos operarios italianos, entre quienes no reinó, al principio, la mejor armonía. Esto no obstante, logró ejecutar acaso la obra más importante de su época, cual es el revestimiento del *gabinete chinesco* del palacio de Aranjuez. Sucedióle en 1764 su hijo D. Carlos y en 1783 D. Carlos Griecci, y desde esta fecha á la de 1802, en que dirigió la manufactura, ejecutáronse obras tan notables que igualaban á las mejores del extranjero, entre las que merecen citarse las reproducciones en pequeño tamaño de las más bellas estatuas de la antigüedad, jarrones, piezas de vajilla, retratos de personajes de la época y otra variedad de objetos que se conservan en los palacios reales de Madrid, Aranjuez, El Escorial y La Granja (figs. 237 y 238). Beneficiosa en extremo fué la influencia que en el arte en general aportaron los artistas italianos que trabajaron en esta manufactura, debiéndose á ellos la divulgación del estilo neo-clásico, que se observa en las obras de aquel período. Las piezas elaboradas en dicha fábrica destinábanse exclusivamente al servicio de la familia real, consistiendo en porcelanas lustrosas, generalmente coloridas y policromadas. En el revestimiento de habitaciones y muebles ejecutáronse obras verdaderamente ejemplares, dominando en ellas el gusto barroco. La ornamentación formaba marco á los espejos y puertas, hallándose combinados medallones, guirnaldas de flores y otros motivos análogos, que cubren por completo las paredes y techo, conforme sucede en el Gabinete de la China del Palacio Real de Madrid, constituído por hermosas placas de porcelana policromada. Además de los Reales Sitios que hemos citado, figuran ejemplares muy notables en el Museo Arqueológico Nacional y en la colección del Conde de Valencia de Don Juan, la más completa y valiosa de cuantas existen en nuestro país. Varias fueron las marcas que se usaron en aquella manufactura, adoptándose primero una flor de lis en azul, á la que se adicionó después la letra M y la corona real. En la época de Carlos IV empleóse la flor de lis con dos CC cruzadas.



Fig. 237. – Placa de porcelana del Retiro, siglo XVIII (Palacio del Príncipe en el Escorial)

Además de la elaboración de porcelana, instalóse en 1763 un taller para la fabricación de piedras duras, bajo la dirección de los maestros Domingo Stechi y Luis Poggetti, en el que se ejecutaron, entre otras obras, los ocho tableros de las mesas y cuadros de mosaico que figuran en el Museo Nacional de Pintura y en el Palacio Real de Madrid.

El presupuesto anual de la fábrica ascendía, según Larruga, á la importante suma de tres millones de reales, cantidad considerable si se tiene en cuenta el valor de la moneda de aquella época, resultando que desde su fundación hasta el año de 1809 destináronse á su sostenimiento ciento cincuenta millones de reales. Doloroso es tener que consignar que á la barbarie y mala fe de los ejércitos aliados extranjeros debemos la destrucción de esta manufactura, cual si al librarnos del yugo napoleónico trataran de arruinar nuestras industrias, conforme lo demuestra el injustificable incendio y saqueo de San Sebastián por el ejército inglés en la guerra de la Independencia. El día 12 de agosto de 1812 entró en la coronada villa el ejército aliado anglo-hispano-portugués al mando de lord Wéllington, y el 16 rindióse la guarnición francesa de dos mil hombres que había quedado defendiendo el Retiro, á la que servía de fortaleza la fábrica de porcelana. Aquel día fué el señalado por el caudillo inglés para la voladura de aquel edificio, gloria de nuestra industria y testimonio de la grandeza de un monarca que tanto se preocupó del progresó y riqueza de nuestra patria.

Con el auxilio de algunos moldes y otros útiles descubiertos y recogidos de entre los escombros de la fábrica, estableciόse otra en 1816 en el Real Sitio de la Moncloa, que funcionó hasta 1849, confundiéndose sus productos con los de la *Fábrica de la China*. En ella elaboráronse especialmente piezas de porcelana lustrosa y placas estampadas con planchas de cobre grabadas.

En Alcora, célebre por sus productos de loza, estableció también el ilustre conde de Aranda la fabricación de porcelana. Si nos fijamos en el hecho citado por el Barón Davillier, quien dice haber visto el modelo en loza de un horno de porcelana con la siguiente inscripción: *Modelo de horno para la porcelana natural, hecho por Haly para el Sr. Conde de Aranda, Alcora, el* 29 *de Junio de* 1756, hemos de afirmar, de acuerdo con Jacquemart, que los ensayos de la porcelana caolínica en España precedieron á los practicados en Sevres. En 1764 el maestro alemán Christian Knipper hallábase al frente de la manufactura, elaborando piezas lustrosas decoradas con oro, plata y colores. En 1774 confióse la dirección al artífice español Francisco Martín, quien logró perfeccionar los procedimientos de tal suerte que los productos de Alcora llegan á confundirse con los del Buen Retiro, tal es lo esmerado de sus dibujos, excelencia de la pasta y finura de tonos. Según la clasificación establecida por D. Juan Facundo Riaño, divídense las obras de Alcora en figuras de semiporcelana, en forma de tritones, animales, bailarinas, grupos y tipos españoles, y figuras de bizcocho ó de china, que se traducen en diversas representaciones. Elaboráronse también piezas de vajilla y placas decorativas con asuntos de carácter mitológico pintados y molduras de estilo barroco.



Fig. 238. – Grupo en porcelana de la fábrica del Buen Retiro, perteneciente al siglo XVIII

Grandes progresos realizó en Francia la fabricación de porcelanas. El primer documento de que se tiene noticia relativo al establecimiento de esta industria, remóntase al 21 de abril de 1664, y consiste en un privilegio concedido á Claudio Reverend para instalar en París una manufactura en la que se elaboraron piezas translúcidas, un tanto groseras, imitación de las que se importaban de Oriente. En 31 de

octubre de 1673 obtuvo Luis Poterat otra autorización para fabricar en Ruan la *verdadera porcelana de China*, según se consigna en el decreto, por cual motivo se considera á aquel artífice como el inventor de la porcelana francesa. A la vez que Poterat practicaba sus primeros ensayos, ejecutaba Pedro Chicanneau análogos experimentos en su fábrica de lozas de Saint-Cloud, logrando tan lisonjeros resultados que á sus sucesores se libraron cartas-patentes en 16 de mayo de 1702, elaborando excelentes piezas de porcelana blanca, translúcida, decorada con adornos azules de estilo francés ó con elementos del arte chino. A estas manufacturas siguieron la de Lille, fundada por Bartolomé Dorez, cuyas obras se asemejan á las de Saint-Cloud; la de Chantilly, instalada en 1725 por el maestro Cirón bajo la protección del príncipe Condé, la cual fabricó piezas imitación de las coreanas, exornadas con plantas orientales, y la de Mennecy-Villeroy, creada en 1735 por Francisco Bardín, cuyos ejemplares, de pasta fina y translúcida, están adornados con pinturas, distinguiéndose por sus bellas figuras coloridas, de indiscutible valor artístico.

En Vincennes establecieron en 1740 los hermanos Dubois otra manufactura que presto gozó de la protección oficial, dedicada á hacer ruda competencia á las porcelanas de Sajonia. El gran desarrollo que adquirió fué causa para que instalaran sus directores otra fábrica en Sevres, que no tardó en absorber á la de Vincennes, creciendo su importancia á medida que se restringía, por medio de privilegios, la esfera de acción de las demás manufacturas. En 1.º de octubre de 1659 pasó la fábrica á ser propiedad del monarca, confíandose su dirección á Boileau, que dedicóse con tanto empeño como extraordinario éxito á perfeccionar la elaboración, ejecutándose flores en relieve y coloridas para exornar lámparas y bronces, grandes vasos de elegantes formas y bellamente ornamentados y grupos y figuras modelados por artistas tan distinguidos como lo fueron Falconnet, Pajou, Clodion, Brizot, La Rue y otros. Valioso concurso prestaron también Duplesis, que hacía los modelos de los vasos; Bachelier, que dirigía á los pintores que copiaban los cuadros célebres, y por último, los químicos, que con los colores que fabricaban, entre ellos el *azul del rey*, contribuían al embellecimiento de las obras. En 1752 descubrió Hellot el hermoso azul turquí, tan empleado en los fondos, y en 1757 Xzrowet halló el rosa Pompadour. Casi á la vez aparecieron el color violeta, el verde manzana y el amarillo caña, que combinados prestan tanto realce á las obras fabricadas en Sevres (figs. 239 y 240).

En 1753 estableció en Sceaux el duque de Penthievre una fábrica de porcelana de pasta dura, cuyas piezas rivalizaron, por su decoración, con las de Sevres, instalando otra en 1759 Charles-Claude Gerault Davaubert, en Orleáns, que elaboró porcelana blanda de pasta blanca y translúcida con adornos esmaltados de azul cobalto muy vivo. En Etiolles fundó Monnier en 1768 una manufactura de pasta blanda en la que se imitaron los productos de Saint-Cloud, fabricándose en Bourg-La-Reine, en 1773, obras análogas á las de Mennecy, de donde se transportó el material para el establecimiento de los talleres. Arras fué la localidad escogida por M. de Calonne, intendente de Flandes y de Artois, para hacer la competencia á las fábricas de los Países Bajos, proporcionando medios á las señoritas Deleneur, sin que pudiera lograr su objeto, ya que sus obras imitaron á las de Chantilly y Mennecy sin ventaja económica alguna. En su castillo de la Tour D'Aigues estableció el barón de este título en 1773 una fábrica de pasta dura y blanda, cuyas piezas decorábanse con flores de esmaltes vivos del género de Sevres, funcionando en Valenciennes en 1785 otra fábrica de productos caolínicos.

Al alemán Juan Enrique Wackenfeld debe Estrasburgo su primera manufactura de porcelana establecida en 1721, á quien sucedió en 1724 Carlos Francisco Hannong, que se dedicó especialmente á la ejecución de piezas destinadas al servicio de mesa. Su hijo Pablo Antonio, en la imposibilidad de obtener un privilegio que le permitiera resistir la competencia que le hacían los demás fabricantes, vendió el secreto de la fabricación de la porcelana dura á Boileau, director de la manufactura de Sevres. Los ejemplares más antiguos de Estrasburgo están decorados con rojo pálido, exornándose después con flores pintadas de gusto sajón. En Marsella elaboráronse hermosas piezas decoradas con relieves, miniaturas y

paisajes, combinados con flores y guirnaldas (véanse en la lámina tirada aparte las dos piezas señaladas con el núm. 8), cabiendo la gloria de haber establecido el primer taller en 1766 á José Gaspar Robert. Otras manufacturas establecidas en Bagneolet y en Gros-Caillou en 1765, Niederwiller en 1768, Burdeos en 1770, La Courtille en 1772 y Glignancourt, completan el cuadro de la producción de porcelana francesa, omitiendo citar las de poca importancia por ser en cierto modo reflejo de las que funcionaron en los grandes centros, á cuyos procedimientos y gusto se ajustaron sus artífices.

En Alemania preocupó también á los ceramistas la fabricación de la porcelana. A un ilustre alquimista, Juan Federico Böttger, estaba reservada la serie de descubrimientos que había de conducirle al fin deseado. Alentado con la protección del Elector de Sajonia, Federico Augusto I, y con el concurso del sabio Ehrenfried Walter de Tschirnhaus, logró obtener en 1704 un producto especial denominado *porcelana roja*, y al poco tiempo descubrió en Aüe, cerca de Schneeberg, el caolín, cuyo banco adquirió en 1709, estableciendo en el castillo de Albertsburg de Meisen la importante manufactura que tanta celebridad había de alcanzar. Severísimas penas, entre ellas la reclusión perpetua, amenazaban al operario que divulgase el secreto de la fabricación, de la que tan celoso mostróse el Elector, elaborándose, bajo la dirección de Böttger, una pasta blanca y perfecta, similar á la de Corea, con la que se ejecutaron piezas tan acabadas que llegan á confundirse con los originales que se imitaron. En 1719 sucedióle Harold, á quien se atribuye con justicia la fase artística que á tanta altura colocó las porcelanas sajonas. A realizar tan radical transformación coadyuvó el escultor Kändler con sus guirnaldas en relieve y figuras, y el pintor Linderer con sus aves é insectos delicadamente pintados, puesto que uno y otro enriquecieron las piezas, prestándoles un nuevo encanto. La guerra de los Siete Años fué causa para que se paralizaran los progresos de la fabricación; mas al terminar aquel luctuoso período, al afirmarse la paz, continuaron los trabajos con mayor éxito, bajo la dirección del pintor Dietrich, auxiliado por los escultores Lüch, de Frankenthal; Breich, de Viena, y Francisco Acier, de París, quienes lograron aumentar la fama tan bien adquirida por sus antecesores. Las piezas ejecutadas en aquella manufactura consisten en vasos de gusto barroco, caprichosos candelabros y figuras y grupos delicadamente modelados y pintados con gran minuciosidad (fig. 241).

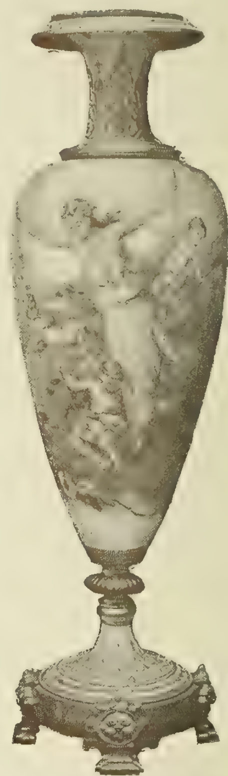


Fig. 239. – Vaso de porcelana de Sevres, decorado por Fuchs, siglo XVIII

Entre las varias manufacturas que funcionaron en Alemania, merecen citarse la de Furstemberg (Brunswick), fundada en 1750 por Bengraf, que produjo porcelanas similares á las de Meisen; la de Höghts (Nassau), en donde trabajaron desde 1720 Gelz y Ringler; Frankenthal y Nymphemburgo (Baviera), en las que se elaboraron piezas tan ricamente decoradas como las de Sajonia; la de Luisburg (Wurtemberg), establecida en 1758, así como las de Anspach, Berlín, Fulda, Grosbreitenbach, Limbach, Kloster-Veilsdorf, Nuremberga, etc.

En 1717 creóse en Viena la primera fábrica, dirigida por Blaquier, que fué adquirida veintisiete años después por la emperatriz María Teresa por la suma de 45.000 florines, quien, así como su hijo, dedicó sus mayores esfuerzos para que llegara á figurar entre las primeras de Europa, no perdonando gastos ni sacrificios para reunir en ella los más hábiles artífices y pintores. Los deseos de los soberanos llegaron á realizarse, puesto que son hoy causa de admiración las obras que se elaboraron

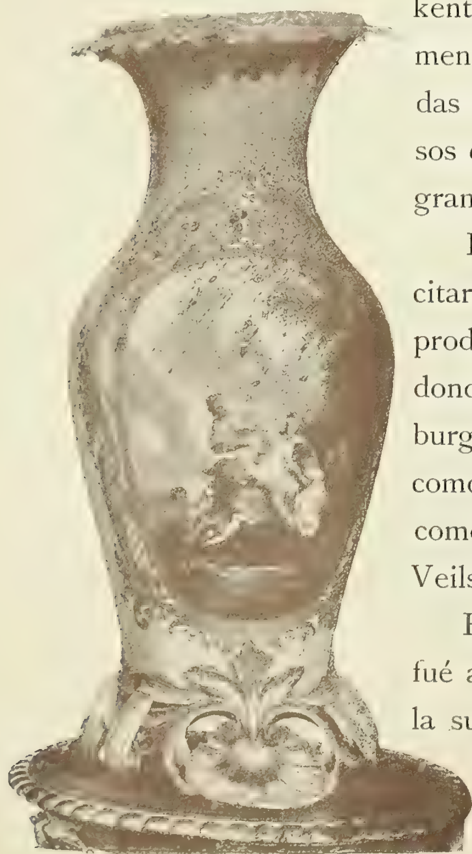


Fig. 240. – Vaso de porcelana de Sevres, siglo XVIII (Palacio Real de Madrid)

en la Manufactura Imperial Vienesa. Watteau, Lancret, Boucher y Angélica Kauffmann contribuyeron con su pincel á embellecer las piezas que el célebre químico Leithner había matizado con fondos de tonos delicados. Las piezas elaboradas en esta fábrica rivalizan con las de Sajonia y Sevres, distinguiéndose por la belleza de sus relieves y finura de sus pinturas y dorados (fig. 242). En 1785 funcionaban treinta y cinco hornos que daban ocupación á quinientos obreros; mas las guerras europeas determinaron la decadencia de este importante establecimiento, modelo de su clase, hasta producir su completa desaparición. Más afortunadas las fábricas de Eisgrubl y de Karlsbad-Elbogen, han podido continuar las tradiciones de la fundación de María Teresa.

Desconócese cuál pudo ser la fuente originaria que ilustró á los ceramistas ingleses para la fabricación de la porcelana, afirmando algunos autores, entre ellos Jacquemart, que ya antes de imitar la pasta de las producciones orientales, habíanse llevado á cabo provechosos ensayos por inteligentes artífices. Hay que tener en cuenta que la porcelana blanda inglesa está formada por la asociación de elementos caolínicos, tierras silíceas y baños vitrificables. Esto no obstante, y aun conociéndose sus caracteres primitivos, no cabe determinar la procedencia ni hacer constar el nombre de la localidad en que se estableció la primera manufactura. Hemos de limitarnos, pues, á mencionar aquellas fábricas que más se distinguieron, ya por la importancia de la producción ó por el mérito de la decoración adoptada. Bow ó Stratford-le-Bow figura á la cabeza de las demás manufacturas de que se tiene noticia, pues la pieza más antigua que se conoce ostenta la fecha de 1760. A juzgar por ella, imitóse en su primera época á las obras japonesas, embelleciéndose después, á pesar de las dificultades que había de ofrecer la inferior calidad de la pasta, poco blanca y un tanto grosera, con relieves á estilo de camafeos. Sus directores fueron Crowther y Weathervy, distinguiéndose Thomas Craft como uno de los mejores pintores decoradores. Reclama la fábrica de Chelsea, inmediata á Londres, la prioridad de la elaboración. En ella decoráronse piezas orientales, recibiendo gran impulso de M. Spremont, bajo cuya dirección ejecutáronse grupos y vasos bellamente ornamentados que rivalizan con los de Sevres y Sajonia. Supónese que empezó á funcionar en 1745. La manufactura de Derby, instalada por Duesbury en 1750, con operarios procedentes de las fábricas de Bow y Chelsea, produjo porcelanas de fina elaboración y bonitas figurillas que igualan en mérito á las ejecutadas en las mejores fábricas entonces en actividad. En los talleres de Worcester, establecidos en 1751, inventó el doctor Wall el procedimiento de estampar en bizcocho, siendo sus obras, singularmente los vasos, imitación de los japoneses con decoración azulada. La fábrica de Canghley, cerca de Broseley, no elaboró obras dignas de mencionarse hasta que se encargó de su dirección el distinguido químico y dibujante Turner, en 1780, quien se singularizó por la belleza de los relieves empleados en el adorno de las piezas. Plymouth, cuya manufactura fundó Cookwirthy en 1755; Stoke-Upon-Trent, que gozó de gran fama y extraordinario desarrollo, gracias al esfuerzo é inteligencia de Thomas Minton, que instaló la fábrica en 1791, y la de Bristol, establecida en 1783 por Richard Champion, fundador asimismo de la de Castle-Green, cierran la nomenclatura de los centros industriales ingleses.

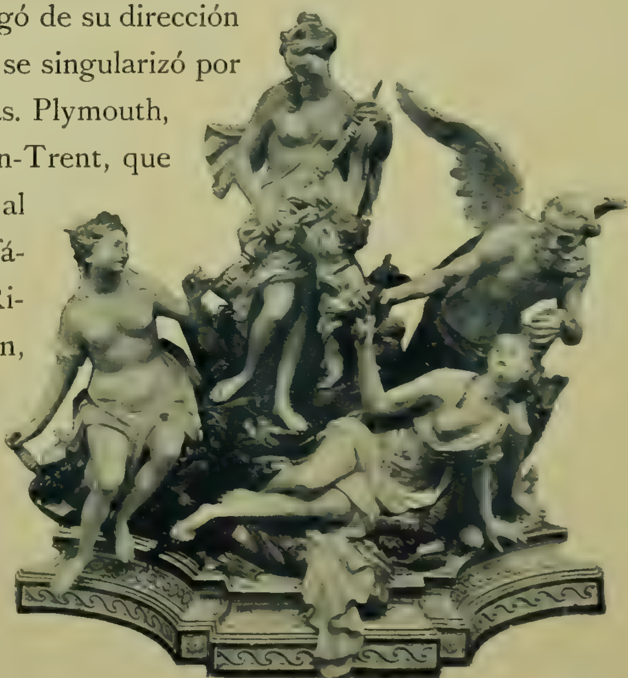
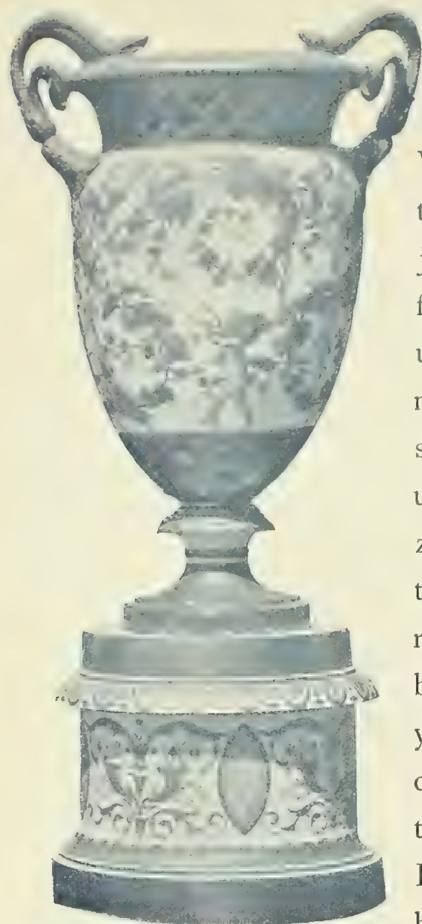


Fig. 241. – Saturno y las Parcas, grupo en porcelana de Meisen (Sajonia), siglo XVIII

En los Países-Bajos distinguióse la fábrica de Tournay, en donde Peterinck dedicóse desde 1748 á la producción de porcelana. Sus primeras obras hállanse inspiradas en el gusto sajón, consistiendo sus adornos en aves y flores pintadas con tonos pálidos. En las piezas ejecutadas en la segunda época nótase la mezcla de elementos de Oriente y Sajonia, viéndose confundidas las aves y representaciones


Fig. 242. – Vaso de porcelana de Viena, siglo XVIII (Palacio Real de Madrid)

de personajes chinos, pintados en colores vivos, dominando el rojo de hierro. Cuatro centros funcionaron en Holanda, cuyas obras son muy recomendables por la excelencia de la pasta y delicada decoración. En la manufactura de Wesp, fundada por obreros alemanes en 1756, elaboráronse piezas que imitan con ventaja á las del país de donde procedían los artífices, alcanzando justificada estima las ejecutadas en Amsterdam, La Haya y Arnheim por la finura de la pasta y la belleza de los adornos empleados. Bélgica sólo poseyó una manufactura establecida en Bruselas en 1791 por Cretté: Suiza envanécese con sus talleres de Zurich y Noyon, en los cuales se elaboraron obras subordinadas al gusto alemán y francés respectivamente: Dinamarca poseyó una fábrica en Copenhague, dirigida por Muller, en la que se ejecutaron piezas para el consumo y figuras en bizcocho discretamente modeladas. Un centro importante funcionó en Polonia, establecido en Korzec, cuya fundación se remonta al siglo XVII: Suecia hállase representada por la fábrica de Marieberg: Rusia por la de Moscou, en la que trabajó el pintor francés Gardner, y por la de San Petersburgo, fundada en 1744 por Catalina II, de la que proceden las mejores obras de aquel país, y por último, Portugal, que en sus talleres de Vista Allegre y Rato, fundado el primero por la familia de Pinto-Basto, ejecutaron los artífices lusitanos obras de verdadero mérito, entre ellas bustos y figuras de porcelana blanca de estilo barroco.

Tal ha sido el proceso histórico de la cerámica. Sus progresos y descubrimientos significan los realizados por la humanidad. Quien estudie sus fases y evoluciones puede apreciar las de todos los pueblos, pues á la vez que en sus producciones se revela la suma de elementos utilizados por el hombre para lograr el mejoramiento y perfección de esta industria, hállase tan íntimamente ligada con el arte y es tal la influencia por él ejercida, que las obras cerámicas han de estimarse siempre como evidentes manifestaciones de la cultura y de la civilización.

FIN DE LA CERÁMICA

VIDRIOS

Sobrada razón han tenido aquellos arqueólogos que, al tratar de averiguar los orígenes de la vidriería, se han declarado impotentes para fijar la época en que pudo tener lugar su descubrimiento, puesto que en realidad se confunden sus primeros períodos de producción con los que señalan la historia de la humanidad. Cierto es que las plásticas representaciones que decoran algunos monumentos y las noticias consignadas en las obras de algunos autores antiguos nos conducen á la aproximación; pero aun así, preciso es detenerse en la imposibilidad de transponer el límite que cual insuperable barrera oculta misteriosamente la historia de un pasado tan remoto cual es el representado por las primeras edades de la tierra. A la conjetura es necesario recurrir y en tal terreno suponer que si la vitrificación se produce espontáneamente en determinadas circunstancias y condiciones al efectuar la cocción de las piezas de alfarería, y que si la escoria que resulta de la fundición del bronce es una substancia vítrea, debieron obtener enseñanzas de la observación de tales fenómenos aquellos pueblos que figuraron como ceramistas y fundidores. Esto no obstante, conviene tener en cuenta que existe inmensa distancia entre la vitrificación accidental y fortuita y la verdadera fabricación del vidrio.

El desacuerdo en que se hallan los arqueólogos tiene por base ó fundamento la diversidad de textos en que se hace referencia á las manifestaciones de la vidriería. La tradición ha supuesto que Sesostris poseyó un cetro de vidrio verde esmeralda, figurando grabado el nombre de la reina Hatasu, que ocupó el trono egipcio el siglo XV antes de nuestra era, en una cuenta de collar encontrada en un hipogeo tebano. Como complemento de estas noticias han de considerarse las curiosísimas pinturas que decoran uno de los muros del enterramiento de Hotei en Beni-Hassán, representando á dos vidrieros egipcios en el acto de soplar las piezas objeto de la fabricación. Salomón en su admirable *Libro de los Proverbios* censura á los que contemplan el vino á través del vidrio que lo contiene. Job establece igual relación entre este producto y el oro, y por último, Herodoto, Aristófanes y Plinio dedican en sus obras extensas noticias, singularmente el naturalista romano, quien relata el casual descubrimiento del vidrio por unos mercaderes fenicios en ocasión de preparar la comida en la arenosa ribera del lago Candebbia, dando lugar á que en el improvisado hornillo, formado por trozos ó panes de salitre, se combinara con la arena por la acción del fuego, produciéndose una substancia transparente hasta entonces desconocida. Un fondo de verdad existe en la narración de Plinio que en vano tratan de rechazar los químicos afirmando que no es posible licuar al aire libre las materias vítreas, ya que exigen en los hornos actuales una temperatura mínima de mil grados, puesto que se desconocen las condiciones en que se produjo el fenómeno descrito por el sabio naturalista, á quien se ha de juzgar como infatigable coordinador de noticias y en manera alguna como observador ó severo crítico. El azar ó la casualidad fueron quizás los factores que concurrieron al descubrimiento de esta industria, que tanto interés ofrece para el estudio de la civilización. El nombre que recibió en algunos pueblos de la antigüedad y el con que se le conoce actualmente demues-

tran cierta identidad y casi universalidad de concepto y de origen. La significación de materia ó substancia brillante y transparente es general en todos los países, aun en aquellos que cual los egipcios, fenicios, asirios y griegos carecían de nombre especial para determinarlo, ya que sus denominaciones se refieren siempre á las cualidades del producto, jamás á la manifestación industrial. En los idiomas célticos, al igual que en los germánicos, eslavos y latinos nótanse las analogías de que hacemos mérito, irrefutable testimonio de la comunidad de orígenes. Estas consideraciones no aportan, sin embargo, noticias bastantes para asignar la prioridad de la fabricación á un pueblo determinado, precisando, por lo tanto, recurrir á otros elementos para tener un punto de partida. El verbo ha de considerarse como la manifestación del pensamiento, en tanto que los monumentos significan la obra del hombre y la suma de sus esfuerzos y energías. Ellos, pues, nos darán la norma para trazar, siquiera sea someramente, el proceso histórico de la vidriería.

Si nos fijamos en los esmaltes coloridos que cubren los revestimientos de los muros, estatuitas y otras piezas de barro cocido descubiertos en Tebas y en la pirámide de Sackara, hemos de convenir en que el vidriado aplicado como medio de embellecimiento de los productos cerámicos ha de estimarse como la primitiva manifestación de la vidriería; y si proseguimos en estas investigaciones para detenernos ante las pinturas murales de Beni-Hassán, que se ejecutaron hace cuarenta siglos, en las que en forma de verdaderos cuadros se representan las múltiples operaciones de esta industria, ha de sernos lícito suponer, á falta de otros testimonios que destruyan nuestra afirmación, que Egipto fué el primer pueblo que se dedicó á la fabricación del vidrio, y tal vez aquel en que tuvo su origen. Los ejemplares relativamente escasos que se conservan no han podido clasificarse por épocas, dadas las dificultades que se ofrecen para establecer períodos, con mayor motivo cuando sus formas, á excepción de algunos tipos que afectan las de la simbólica flor de loto ú ostentan jeroglíficos, se confunden con los de otros pueblos que imitaron su estructura. Esto no obstante, divídense en opacos y transparentes, distinguiéndose los primeros por su pasta de azulada tonalidad, semejante á la de la turquesa, con filetes amarillos y verdes (fig. 243), y los segundos, en muy escaso número, tienen un ligero tono verdoso, á cuya coloración deben el nombre de *vidrios de los faraones*, con que se les conoce. Las formas generales de los vidrios opacos son las de los *alabastron*, *cantharæ*, *pyxis*, etc., ó sea, las adoptadas por los asirios, griegos, etruscos y demás pueblos de la alta antigüedad. Infinitas fueron sus aplicaciones, puesto que además de emplearse en los usos domésticos y en el tocador de las damas, utilizáronse para la fabricación de adornos, amuletos, bujerías y en las ceremonias fúnebres, llegando al extremo, según aseguran Herodoto, Estrabón y Diodoro de Sicilia, de fabricar ataúdes de vidrio para colocar los cadáveres, afirmación que resultó confirmada en 1.° de junio de 1886 por el interesantísimo descubrimiento, llevado á cabo por el eminente egiptólogo Maspero, del cuerpo de Ramsés II, que se encontró encerrado en una caja de vidrio. Grandísima importancia debió revestir esta industria en aquel país, puesto que según el testimonio de autores respetables, exportábanse las piezas de vidrio en cantidades considerables, conservando el elevado concepto que merecían hasta la época romana, conforme lo demuestra el hecho de que el emperador Aurelio cobraba los tributos en objetos de vidrio, distinguiéndose especialmente los fabricados en Alejandría por su extraordinaria belleza y elegantes formas, reproducción algunas



Fig. 243. – Frascos egipcios de vidrio opaco para perfumes y afeites

VIDRIOS FENICIO-EGIPCIOS, ROMANOS, ÁRABES, VENECIANOS Y ESPAÑOLES

---

1. – Alabastrón fenicio-egipcio.
2. – Amphoriscæ de vidrio opaco fenicio-egipcia (South Kensington Museum).
3. – Lámpara árabe de vidrio esmaltado, siglo XV (South Kensington Museum).
4. – Botella romana de vidrio transparente con filetes relevados (colección de la Sra. viuda de Chopitea).
5. – Vidrio cristiano (South Kensington Museum).
6. – Sello ó estampilla romana de vidrio opaco (colección de D. A. de Riquer).
7. – Frasco romano para perfumes (South Kensington Museum).
8. – Jarrito barcelonés de vidrio esmaltado, siglo XIV (colección de D. Francisco Miquel y Badía).
9. – Copa veneciana esmaltada, siglo XV (South Kensington Museum).
10. – Taza castellana de pico, esmaltada y dorada, siglo XVI (colección de D. Francisco Miquel y Badía).



VIDRIOS FENICIO-EGIPCIOS, ROMANOS, ÁRABES, VENECIANOS Y ESPAÑOLES

de ellas de los hermosos vasos griegos de barro cocido. No menor desarrollo adquirió esta manufactura en los territorios limítrofes, entre ellos Etiopia, que durante algunos siglos formó parte del imperio faraónico, puesto que se elaboraron piezas no menos estimables, de análogas formas y decoración.

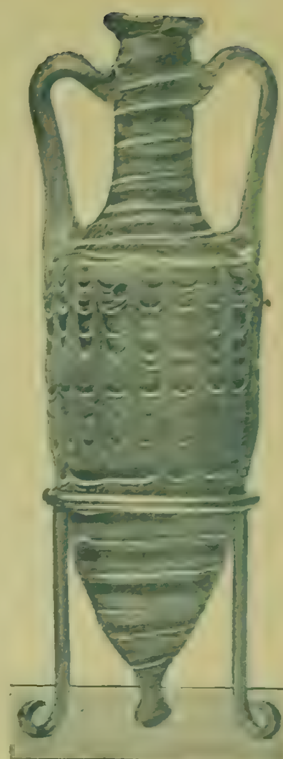


Fig. 244. – Amphoriscos de vidrio esmaltado (Museo Británico de Londres)

Los vidrios fenicios gozaron de señaladísimo favor en todos los pueblos de la antigüedad, pudiendo afirmarse, sin temor de incurrir en exageración, que los artífices de aquel país fueron los más hábiles del mundo entonces conocido, ya que practicaban las operaciones de esmaltar, opalizar, tallar, etc., con igual perfección que los obreros modernos. A la actividad comercial de aquel pueblo se debe el considerable número de piezas de vidrio que continuamente se descubren en las costas del Mediterráneo, en donde existieron poblaciones de alguna importancia. Sidón conservó durante mucho tiempo el monopolio mercantil, y por lo tanto los fenicios de Tiro ó de Cartago surtieron á los pueblos del litoral de cuantos productos fabricaban ó adquirían en lejanos países. La dificultad estriba, en lo que se refiere á la vidriería, en determinar si real y positivamente han de estimarse como resultado de la industria fenicia todas las piezas que transportaban en sus buques y que fueron objeto de beneficiosas transacciones, cual aconteció en Iberia, que cambiaban por lingotes de plata, ó bien si parte de ellas procedía de Egipto. Sea cual fuere su origen, hemos de aceptar el fenicio que le han asignado, creemos que con sobrado acierto, los más ilustres arqueólogos, puesto que de la comparación que puede establecerse entre las obras descubiertas en Saida y las halladas en las que fueron sus colonias ó mercados, resulta indiscutible identidad y marcada analogía (figs. 244 y 245).

Grecia recogió de los dos países productores limítrofes grandes enseñanzas, sin que lograra igualarlos. De los egipcios aprendió á colorir el vidrio y á incrustar el opaco en superficies de piedra, formando mosaico, y de los fenicios á elaborar las piezas de fondos uniformes exornadas con filetes de tonos vivos y brillantes, distinguiéndose sus artífices en la ejecución de medallones modelados con la rara habilidad y buen gusto peculiar de los escultores helénicos. Gran favor gozó esta industria y no menor consideración los que á ella se dedicaban, quienes recibieron el título de artistas, y cual los escultores, grabadores ó pintores más celebrados firmaban sus producciones con su nombre y la conocida fórmula de *el que la hizo.*

Remedo ó imitación de la fenicia fué la vidriería romana. Los obreros de la que se tituló señora del mundo aprendieron de los artífices de Tiro y Sidón los admirables procedimientos empleados en la elaboración, logrando por fin igualarlos. A semejanza de sus maestros fabricaron vidrios opacos, distinguiéndose singularmente en los transparentes blancos, opalinos ó veteados, causa hoy de mayor encanto, pues á la peregrina originalidad de sus formas agrégase el admirable efecto que producen sus irisaciones, motivadas por la acción del tiempo y de los agentes de la naturaleza. Esta transformación, resultado de la descomposición de la pasta que aumenta el grado de fragilidad y disminuye su transparencia, determina en tan delicadísimas obras hermosas tonalidades y cambiantes, ya metálicos y nacarados, ó bien de infinitos matices azules, verdes, amarillos, blancos y opalinos. Grande importancia revistió en Roma la fabricación. En los primeros años del imperio funcionaban ya varias vidrierías en las inmediaciones del circo Flaminio y del monte Cœlius, que aumentaron considerablemente durante el reinado de Alejandro Severo, habiéndonos conservado la historia los nombres de algunos artífices eminentes, entre ellos Cayo Pomponio Apolonio y Venustus, que ostentaron el título de

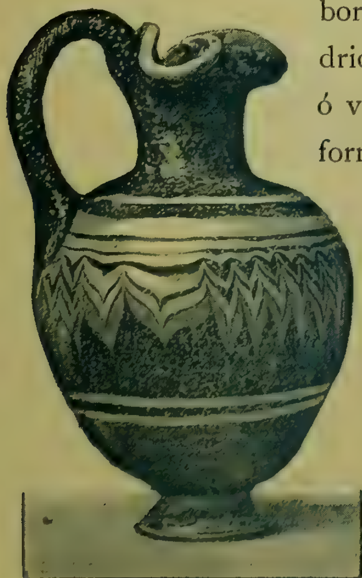


Fig. 245. – Œnochæ de vidrio azul (Museo Británico de Londres)

speclarius ó vidrieros de la casa del emperador Claudio. Infinita es la variedad que la manufactura romana ofrece en sus producciones, circunstancia que demuestra evidentemente las extensas y varias aplicaciones de que fueron objeto. Vasos de caprichosas líneas, frascos para contener aceites ó perfumes, malamente denominados lacrimatorios, ánforas (fig. 246), botellas, vasijas de vidrio blanco ó bien azul, verde, violeta, amarillo y por excepción rojo, de múltiples y diversos tonos, entre ellos el del oro, conocidos con el nombre de *mille fiori* (figs. 247 y 248), con aplicaciones de motivos en varios colores, cual el jarro que reproduce el grabado núm. 249, adornado con una á modo de cinta de vidrio azul que se arrolla en espiral, siendo de admirar la rara habilidad de aquellos artífices, que se revela en la regularidad de las formas, en la igualdad del grueso de las paredes de las piezas, subordinadas tal vez á reglas especiales, y en su ornamentación y tonalidades. El famoso vaso Portland que fué hallado en un sarcófago de mármol descubierto en las inmediaciones de Roma el siglo XVI y formó parte de la colección Barberini, siendo adquirido después por la duquesa de Portland en la suma de 46.000 francos, quien lo cedió en calidad de depósito al Museo Británico, y el no menos digno de admiración que existe en el Nacional de Nápoles, de fondo azul con camafeos blancos, maravillosamente dibujados, demuestran hasta dónde llegó el arte de la vidriería romana. Las necesidades de aquella sociedad dieron lugar á que los vidrieros trataran de fabricar las piezas que precisaban para tan diversos usos, cuya nomenclatura, extensa y variada, exigiría mayor espacio del que podemos disponer. Para el servicio de mesa inventóse el *cantharus*, vasija con pie y asas en su parte superior; el *scyphus,* taza cónica provista también de asas; el *pterotus*, copa de boca muy abierta; la *patina*, semejante al *lekane* griego; el *calix*, ó copa de escaso fondo; la *diatreta*, vaso cilíndrico; el *cymbrium* ó el *calathus*, y el *rythum*, á los que hay que agregar el *acetabulum* ó vinagreras, el *guttus*, propio para beber agua, etc., etc. En las ceremonias religiosas empleábase la *patera*, el *futile* y el *catinus*, además de otros vasos. Los medicamentos y drogas conservábanse en recipientes de vidrio denominados *ampulla*, y las esencias, pomadas, polvos, afeites y demás productos de la perfumería en frascos llamados *unguentaria*, ya lisos ó afectando la forma de frutos ó humanas representaciones. Con el vidrio fabricáronse también adornos para las damas en forma de agujas para sujetar el cabello, terminadas en pájaros, collares, broches, brazaletes, sortijas, sellos ó estampillas, etc., llegando á aplicarse á la guarnición de las espadas y á las corazas. Por último, empleóse el vidrio en la elaboración de piezas destinadas á conservar las cenizas de los que fueron (fig. 250), que se hallan colocadas, si bien en escaso número, en los *cinerarii*, *columbarium* y *podium* de los monumentos fúnebres. Por lo que hace referencia á las piezas llamadas lacrimatorios (fig. 251) en forma de botellitas de cuello muy prolongado, que se suponía estaban destinadas á contener las lágrimas derramadas por los que fueron parientes y amigos de aquel junto á cuyos restos se colocaron, está demostrado que sólo guarda-



Fig. 246. -Anfora romana (Museo Municipal de Barcelona)



Fig. 247. - Tazón de vidrio multicolor (Museo Británico)



Fig. 248. - Tazón de vidrio (existente en el Museo Británico de Londres)

ron perfumes, dando lugar á que se suponga, á causa de sus pequeñas dimensiones, que han de estimarse más como un símbolo que como piezas de práctica aplicación.

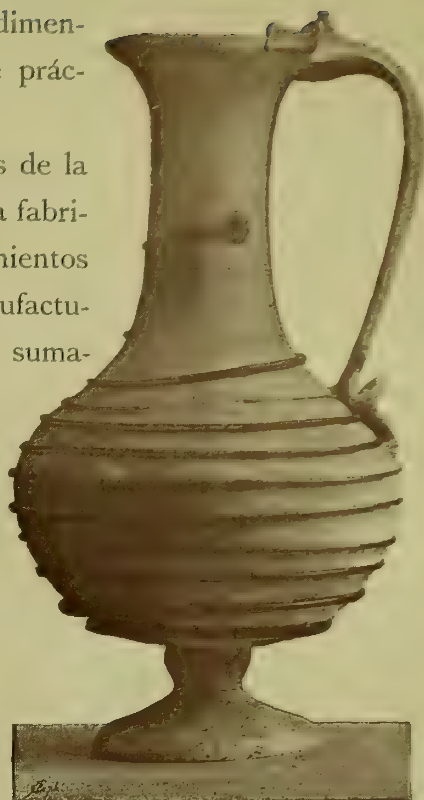


Fig. 249. – Jarro de vidrio opaco (Museo Británico, Londres)

En Iberia como en la Galia imitáronse con rara perfección las obras de la industria romana y algunos tipos de gusto fenicio, debiendo atribuirse á la fabricación indígena gran parte de las piezas descubiertas en los enterramientos existentes en ambos países. En uno y otro funcionaron numerosas manufacturas, vulgarizándose de tal suerte el uso de objetos de vidrio, que sería sumamente prolija la determinación de sus aplicaciones. La mayoría de los ejemplares que se conocen son de vidrio blanco transparente, habiéndose asimismo elaborado vidrios coloridos y encañonados, si bien en escaso número, según afirma Plinio y San Isidoro. En las riberas del Rhin y en el país de Caux existieron los principales centros productores galos, asumiendo la representación de la industria peninsular Tarraco y algunas ciudades de la Bética y Baleares, en donde se han hallado piezas curiosísimas. En Odemira y Tavira, localidades lusitanas, funcionaron algunas fábricas que pueden citarse con elogio si se juzga por el mérito de las obras en ellas descubiertas, sosteniéndose la merecida fama de que gozaron las manufacturas de los países que citamos y la importancia y progreso industrial hasta la irrupción de los bárbaros, quienes agostaron todas las iniciativas, paralizando el movimiento productor.

Los primeros cristianos hicieron uso del vidrio para la fabricación de copas y otras piezas destinadas al culto y á las ceremonias fúnebres. En los Museos de Roma y en la Real Basílica de Monza consérvanse varios ejemplares de gran interés, algunos de ellos de azulada coloración. Las catacumbas de la antigua ciudad de los césares han guardado durante un largo período de varios siglos algunas piezas que por el gusto especial que las caracteriza han recibido la denominación de *vidrios cristianos*, entre los que figuran aquellos que formados por dos á modo de discos encierran láminas auríferas en las que se repre sentan los emblemas cristianos, asuntos del Antiguo y Nuevo Testamento, la figura de alguno de los emperadores bizantinos ó los nombres de diversos animales, equivalentes al que usaban sus poseedores. Hay que advertir que el vidrio de esta clase de piezas es sumamente blanco y raras veces azulado. Como complemento de este grupo citaremos los vasos denominados *ampolla di sangue*, que colocados en los *loculi* ó paredes de las galerías, junto á los enterramientos cristianos, contienen restos de las esponjas y vestidos en que se empapó la sangre de los mártires. Réstanos agregar que los artífices cristianos no se limitaron á embellecer sus obras con láminas de oro, conforme hemos indicado, puesto que emplearon también el grabado, con cual procedimiento adornaron algunas copas con representaciones de asuntos bíblicos, acompañados de incorrectas leyendas.



Fig. 250. – Urna cineraria (Museo Municipal de la Historia, Barcelona)

La circunstancia de figurar en las catacumbas, mezclados con los vidrios cristianos, algunos de procedencia judía, nos obliga á hacer constar que esta manufactura alcanzó singular desarrollo en el pueblo deicida, según lo atestiguan, aparte de las piezas que se conservan, las ha pocos años descubiertas por M. Peretié, hoy existentes en el Museo del Louvre, decora-

das con racimos de uvas, granadas y otros emblemas hebreos. «La presencia de esta clase de ejemplares en los cementerios cristianos – dice M. Gerspach en su *Art de la verrerie* – responde al hecho de colocarse en las catacumbas objetos diversos con el fin de reconocer por ellos las sepulturas, sin que al colocarlos se preocuparan en lo más mínimo de su procedencia ú origen.»

Al trasladar Constantino en 330 su corte á Bizancio, llevó consigo á un gran número de artistas y artífices, deseoso de convertir la capital de su nuevo imperio en un centro de las artes é industrias. Al efecto otorgóles grandes privilegios, entre ellos el de eximirles del pago de toda clase de cargas públicas, cuyas concesiones confirmaron sus sucesores Teodorico y Justiniano, contribuyendo por tal medio al progreso y florecimiento artístico industrial. La vidriería adquirió singular desarrollo, ya que fué considerable el número de manufacturas que se establecieron en la capital del imperio de Oriente, desde donde extendieron su esfera de acción, fundando vidrierías en Tesalónica, Alejandría, Persia y en la mayoría de las ciudades de la costa mediterránea, célebres ya por la importancia que antes alcanzaron esta clase de productos. La escasez de ejemplares de la primera época obliga á recurrir á las referencias de los textos para formar exacto juicio de su carácter é importancia. Por las noticias en ellos consignadas sabemos que las ventanas de la famosa basílica de Santa Sofía estaban cubiertas de vidrios y que el palacio de Sannaa, destruído en 644 por Osmán, poseía igual clase de adorno en variados colores. La fastuosidad distintiva del imperio de Oriente se refleja en todas sus manifestaciones, y aunque comparable, según M. Blondel, al célebre coloso de pies de barro, que presto se derrumbó por su excesivo peso, su relativa corta existencia ofrece grandísimo interés. La vidriería debió ser tan suntuosa como las manifestaciones de las demás industrias. La asociación de láminas de oro y plata á las piezas como elementos de embellecimiento parece ser la nota característica de la fabricación que fué asimismo poderoso auxiliar de la orfebrería hasta la aparición de los esmaltes *cloisonné* ó de fondo septo, ya que se aplicaba el vidrio y el cristal de roca á los vasos ó copas, conforme puede observarse en el valiosísimo ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de París, cuya principal decoración consiste en medallones grabados, representándose en el del centro á un emperador sentado en su trono, rodeado de los atributos de la realeza. Los vasos de vidrio azul adornados con medallones dorados ostentando representaciones de hombres, animales y follajes; las piezas con simples relieves ejecutados en una materia vítrea superpuesta; las copas y botellas de largo cuello, de vidrio rojo ó azul, embellecidas con filetes y asas de otros colores, que sirvieron después de modelo á los venecianos para producir sus peregrinas filigranas, completan el cuadro de la vidriería bizantina, cuya magnificencia y suntuosidad corre parejas con la orfebrería: tal es el efecto que produce el brillo del oro cubierto por una simple capa de vidrio transparente y la viveza de los colores empleados que dan á las obras la apariencia de hermosos esmaltes.

Los persas, no menos fastuosos que los bizantinos, aplicaron el vidrio en forma de medallones al adorno de sus armas, al atelaje de los caballos y hasta á los tapices, para lograr el efecto de las piedras preciosas, cuyos tonos imitaban, en cierto modo, con sus vivos colores. No menos encanto producen las botellas y vasos exornados con dorados y esmaltes, en forma de fajas ó zonas de entrelazos combinados en azul y rojo ó con las representaciones de personajes encerrados en medallones y el simbólico ciprés. La introducción del islamismo determinó una nueva fase en la decoración, puesto que los motivos del arte indígena sustituyéronse por los caracteres árabes cursivos, resultando todas y cada una de las



Fig. 251. – Ungüentarios (Museo Municipal de la Historia, Barcelona)

piezas gallardas manifestaciones decorativas. Para que nuestros lectores puedan apreciar lo muy estimadas que son por los coleccionistas esta clase de obras de la industria persa, consignaremos á título de curiosidad que el único ejemplar de esta clase que posee el Barón de Rothschild, fué adquirido en la suma de doce mil francos.

Importancia grandísima tiene la vidriería árabe, pues en ella se evidencia la inagotable fantasía de sus artífices, ya en la adopción de formas ó en los motivos ornamentales. En sus obras refléjanse las tradiciones de procedimientos distintivos de los pueblos conquistados, que como Egipto, Siria y Persia figuraron como otros tantos centros de producción de la antigüedad, imponiendo los cánones de su estilo. Sus escritores hacen mención, al describir los tesoros de los califas, del considerable número de vasos de vidrio esmaltados, así como de las lámparas y espejos, enriquecidos por valiosos montajes ejecutados en delicadísimas filigranas de oro y plata, demostrando por tal medio el extraordinario favor de que gozaron esta clase de obras y su riqueza y mérito, ya que se las equiparaba á las ejecutadas en metales preciosos. Muchos escritores árabes hacen mención de las obras de vidrio fabricadas en diversas localidades. Nasir, que visitó en 996 los principales países islamitas, elogia los vidrios de verde coloración elaborados en el Cairo por su transparencia y extraordinaria pureza, que se vendían al peso, y las botellas destinadas á contener las substancias que expendían los drogueros, y sabemos por el persa Aben-Messuy y por el célebre médico árabe Ibn-Said, que en 1037 funcionaban importantísimas manufacturas en Alejandría, el Cairo, Sour, Alepo, Antioquía, Damasco y Trípoli, en las que se elaboraban vidrios blancos, rojos, amarillos, verdes y azules. Aunque el Alcorán anatematiza á los creyentes que reproduzcan, ya por medio de la pintura ó corpóreamente, á los seres vivientes, no dejaron por eso los artistas muslímicos de utilizar las representaciones de hombres y animales como medios de embellecimiento de algunas de sus producciones, si bien éstas son en escaso número y sólo pueden citarse como excepción. A esta clase pertenece el hermosísimo vaso que se conserva en el tesoro de la Basílica de San Marcos de Venecia, obra probablemente de la vidriería árabe de la primera época. Extensa sería la nomenclatura de las piezas ejemplares que se conocen, distinguiéndose singularmente las lámparas que cuelgan de las bóvedas de las mezquitas y los vasos de caprichosas formas, decoradas unas y otros con figuras geométricas, follajes, leyendas alcoránicas ó alabanzas á los sultanes trazadas en brillantes esmaltes azules ó blancos, sobre el fondo verde ó dorado del vidrio (véase la pieza señalada con el núm. 3 en la lámina tirada aparte). No en balde se ha dicho que la vidriería árabe es esencialmente artística, comparable con las manufacturas de los pueblos que figuraron como centros productores en la antigüedad.

Si bien es cierto que los vidrieros venecianos recibieron de los artífices orientales las enseñanzas que motivaron la completa transformación de la manufactura, determinando su extraordinario florecimiento, afirman los escritores italianos que esta industria se remonta al siglo v, ó sea á la época en que tuvo lugar la fundación de la poética ciudad de las lagunas. Mas sin negar la exactitud de tales apreciaciones hemos de consignar que hasta el siglo x, á cuyo período corresponden los mosaicos más antiguos de la Basílica de San Marcos, no se hallan antecedentes que determinen con exactitud la existencia y funcionamiento de las vidrierías establecidas en Venecia. Al famoso Dux Pietro Orseolo débese la instalación de los primeros talleres en los que varios artistas traídos de Constantinopla ejecutaron los mosaicos de vidrio con fondo de oro, entre ellos los que decoran la capilla del palacio ducal. En la siguiente centuria funcionaban varios hornos, figurando á la cabeza de los maestros vidrieros, según rezan documentos de aquella época, Petrus Flavianus, *phiolarius*, es decir, fabricante de vasos ó botellas. En el siglo XIII alcanzaron las vidrierías su mayor importancia, efecto de los elementos recogidos en Constantinopla por los soldados de la República que formaron parte en 1204 del ejército que expugnó la antigua capital de Constantino, desarrollándose de tal suerte que constituyeron la más importante fuente de riqueza del Estado. En 1291 dispuso el Gran Consejo, que las vidrierías se instalasen en la isla de San Miguel de Murano, ante el

temor de que los hornos establecidos en la ciudad pudieran dar lugar á incendios. Estas y otras disposiciones encaminadas á favorecer la fabricación, coincidieron con los provechosos y arriesgados viajes de Marco Polo, que tan grandísimos resultados habían de reportar á la industria veneciana. Unido Marco á su tío Mateo y á su hermano Andrea, estableció un activo comercio entre su ciudad natal y algunos puertos del mar Negro, en las regiones del Cáucaso y el Volga, llegando á ensanchar la esfera de su acción, ya que intentó llegar hasta China, en donde supo captarse la confianza y simpatía de Kholilai-Khan, emperador del Celeste Imperio. Visitó también la Cochinchina, Birmania, Sumatra, Persia, India, Ceilán, Madagascar, Abisinia y Egipto, ejerciendo siempre en beneficio de su patria el doble cargo de agente diplomático y comercial. A estos viajes se debe la gran exportación de vidrios muraneses, tan estimados en todos los países. En los siglos XIV y XV hallábase esta industria en todo su apogeo y florecimiento, ya que sus productos, de extraordinaria belleza, eran objeto de activo comercio, especialmente con todo el litoral mediterráneo y aun más allá, según hemos indicado; las manufacturas funcionaban á impulso de una previsora reglamentación, y la naciente villa, compuesta en su totalidad de vidrieros, gozaba de señalados privilegios, concedidos por el Senado de la República, que atento á la prosperidad de esta industria, no perdonaba medio para fomentarla y engrandecerla, convencido de que significaba un poderoso elemento de riqueza para el país. Y justo es confesar que bien merecieron aquellos artífices la protección de que gozaron y el apoyo de los poderes públicos, pues no cabe, aun hoy, sustraerse á la agradabilísima impresión que producen tan hermosas obras, en las que se armonizan de modo admirable la originalidad de las formas con sus tonalidades y primorosa elaboración. Causa de sorpresa serán siempre las piezas ejecutadas en los hornos de Murano, pues no es concebible hallar reunidas mayor fantasía en los dibujos, finura, transparencia y delicadeza en la coloración, que la que se admira en la inmensa variedad de tipos que ofrece la vidriería veneciana, rica y valiosa cual no la concibieron los artífices de los demás países. La elegancia y esbeltez de las formas, ya se traduzcan en ondeadas, acanaladas ó festoneadas, revelan un sentimiento artístico inteligentemente cultivado, que se avalora con la aplicación de flores, medallones, arabescos, esmaltes y colores, combinados discretamente con el oro, de manera que aumentan su riqueza. No debe sorprender, pues, que los vidrios venecianos se consideraran como objetos dignos de merecida estima y de gran valor, ya se tratara de vasos, lámparas, dijes, botellas, adornos ú otra suerte de piezas, pues á su mérito como manifestación industrial reunían el que les asignaba su carácter suntuario. En las copas es en donde se pone más de relieve la inagotable originalidad de los maestros venecianos, pues aparte de la estructura que ofrecen, ya sean de vidrio incoloro ó embellecidas con esmaltes ó tonos y engalanadas con ramajes de oro y aplicaciones de perlas, con boca estrecha ó muy abierta, sencilla ó trebolada, siempre resalta su fecundísima inventiva y maestría (figs. 252 á 255). En igual caso hállanse las botellas y jarritos, provistos de asa graciosamente curvada, coloridas de azul celeste, rojo ó con festones esmaltados. Dos circunstancias hay que tener en cuenta respecto de esta clase de obras, cuales son la delgadez de sus paredes, comparables algunas veces con las pompas de jabón, que determina su escasísimo peso, y la tradicional adopción de formas y decoración, perpetuada hasta nuestros días.



Fig. 252. – Copa veneciana del siglo XVII (colección de la Sra. viuda de Chopitea)



Fig. 253. – Copa veneciana, perteneciente al siglo XVI (colección de la Sra. viuda de Chopitea)

Al igual de las demás industrias presenta la vidriería fases y modificaciones dignas de notarse, pues todas y cada una de ellas aportan nuevos elementos ó influ-

RENACIMIENTO ITALIANO

VENTANALES DE COLORES

Fig. 1. Del museo nacional del Bargello, en Florencia.

Figs. 2 á 8. Trozos de vidrieras pintadas de la Cartuja cerca de Florencia, hechas por Giovanni de Udine.



Imp. lit. de Montaner y Simon

RENACIMIENTO ITALIANO.—VENTANALES DE COLORES



Fig. 254. – Copa veneciana labrada, siglo XVII (colección de D. Carlos Bofarull)

yeron en su progreso y florecimiento. En el siglo XIV los maestros Christoforo Briani y Domenico Miotto idearon la fabricación de perlas y adornos de vidrio que gozaron de gran favor, distinguiéndose Giovanni de Murano en la elaboración de vasos y vidrieras. En la décimasexta centuria empleóse en la decoración del vidrio incoloro el llamado *latticinio* ó filigrana, brillante ú opaca, blanca ó de vivos colores, obtenida en forma de hilos retorcidos, *reticelli*, por la acción del óxido de estaño ó de arsénico, que alcanzó grandísimo éxito, siendo motivo ó causa para que el Consejo de los Diez prohibiera bajo severísimas penas divulgar el secreto de la fabricación, citándose el caso de haber sido asesinados en Viena por los esbirros de la Señoría el artífice Pietro de Vetor y otro compañero, acusados de intentar establecer en aquella ciudad una manufactura al estilo de la de Murano. Esto no obstante, algunos vidrieros lograron sustraerse á las persecuciones del tenebroso gobierno de la República, conforme lo demuestra el hecho de haber sido dos maestros muraneses, Ambrosio Mongardo y Felipe de Gridolphi, los que dieron á conocer en Flandes, en los primeros años del siglo XVI, los procedimientos de fabricación venecianos, siendo asimismo artistas italianos los que instalaron las principales manufacturas francesas. En 1640 y 1643 acometieron en Bruselas igual empresa Ludovico Caponago y Giovanni y Francesco Savonetti. Inglaterra, Alemania y Austria siguieron el ejemplo y procuraron poseer fábricas en donde se elaboraron piezas de estilo veneciano, aumentando cada vez más la protección y distinciones que á los artífices dispensaron los soberanos de todos los países, ya concediéndoles títulos de nobleza ó eximiéndoles de determinados servicios.

La industria veneciana comprendía la fabricación de vasos, vidrios para los mosaicos, perlas ó cuentas y espejos, ofreciendo á su vez cada uno de estos grupos extensas variedades. Las obras ejecutadas en Murano se distinguen por su originalidad, sin que, á pesar del encanto que producen, puedan compararse por su transparencia y pureza con la peculiar de los cristales modernos, pero en cambio seducen por la belleza de sus formas, delicadeza de tonos y caprichosa decoración. Su mérito consiste en la condición especial de la pasta, que permitía á los artífices ejecutar primorosos trabajos y complicadas labores. Los vasos de vidrio blanco decorábanse con hilos coloridos aplicados al exterior, salpicábase de oro la substancia vítrea, se les resquebrajaba por medio de un baño y se les daba la forma de animales reales ó quiméricos y otras caprichosas representaciones.

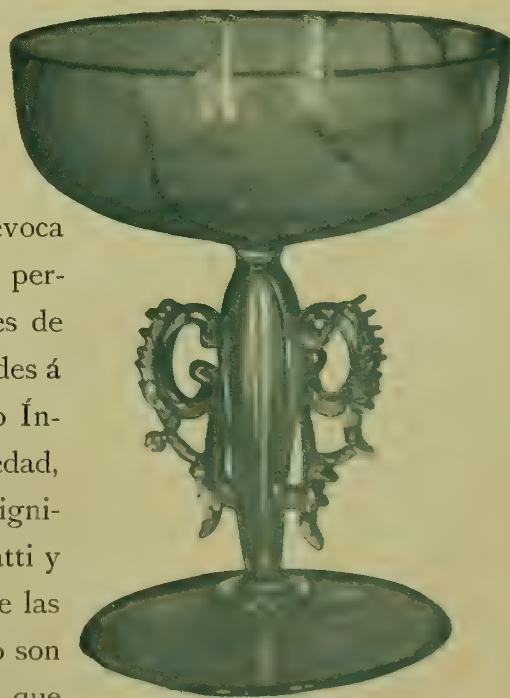


Fig. 255. – Copa veneciana, siglo XVI (colección de D. Francisco Miquel y Badía)

No menos interés ofrece la manufactura de perlas ó cuentas, denominada por los venecianos *Arte del margaritaio*, que indudablemente aprendieron de los artífices orientales y que en cierto modo evoca el recuerdo de la vidriería egipcia. En este grupo compréndense las perlas esmaltadas en colores, aplicables á los bordados y las imitaciones de las piedras preciosas. Unas y otras exportábanse en grandes cantidades á los puertos del mar Negro, Siria, Egipto, China é islas del Océano Índico. Aunque se asigna á esta rama de la vidriería remota antigüedad, no adquirió caracteres distintivos hasta la décimatercera centuria, significándose entre los artífices que á esta fabricación se dedicaron Briatti y Miotto por haber perfeccionado la elaboración de las imitaciones de las piedras y Andrea Vidaoro por la de las perlas. Curiosos en extremo son los procedimientos empleados hasta los comienzos de este siglo en que Luis Businich simplificó la manufactura, introduciendo el auxilio mecá-

nico; mas como quiera que su descripción exigiría mucho espacio, hemos de prescindir dar á conocer cuanto á la técnica del arte se refiere, con mayor motivo cuando tal omisión no influye en lo más mínimo en el cuadro histórico de esta industria.

Mención especial hemos de hacer de los vidrios llamados *fioritti* ó *mille fiori*, cuya belleza es imponderable, puesto que á obtenerla concurren á la vez que la forma la combinación de tonalidades de hermosísimo efecto, al igual que las piezas esmaltadas en diversos colores y las doradas y grabadas, en cuyas varias producciones tanto se singularizaron los más famosos maestros, como Agnolo da Murano, Angelo Beroviero, Paolo Godi de Pergola y tantos otros, cuyos nombres significan timbres de gloria para la industria veneciana.

La fabricación de espejos constituye otra especialidad de la vitraria muranesa y aunque se supone que los artífices de los primeros siglos continuaron las tradiciones de los *speclarius*, tan celebrados por Plinio, no se hallan trazas de esta manufactura hasta el siglo XIII, adquiriendo su verdadero desarrollo y extensión en la décimasexta centuria, en cual época concediéronse franquicias y privilegios á los maestros Andrea y Domenico de Anzolo del Gallo, *specchiai* meritísimos. Análoga importancia revisten las lámparas de vidrio exornadas con hojas de flores de sorprendente efecto, y el más hermoso adorno de los suntuosos salones de los palacios venecianos. En la elaboración de vidrios de colores para los ventanales de las iglesias se distinguieron también los artífices de Murano, á los que se les denominó *rui*, debido probablemente á su forma circular. En la primera mitad del pasado siglo funcionaban en Murano cuarenta y seis hornos, cuyo número se redujo extraordinariamente al terminar la centuria, desapareciendo casi por completo durante la dominación napoleónica.

Varias laudables iniciativas se llevaron á cabo en los primeros años de este siglo para restablecer la abatida industria, cabiendo la gloria de realizar tal empresa á hombres tan entusiastas é inteligentes como Bigaglia en 1838, Damistro en 1847, los hermanos Marietti en 1448 y la Compañía de Venecia Murano; mas si bien es cierto que los esfuerzos de todos y cada uno produjeron excelentes resultados, no lo es menos que á todos sobrepujó el ilustre doctor Salviati, á quien indudablemente se debe el renacimiento de la industria veneciana. Tras laboriosos afanes logró crear el establecimiento que con tanto acierto ha dirigido, no concretándose á la mera reproducción de los antiguos modelos y á la aplicación de los procedimientos utilizados por los vidrieros muraneses, puesto que introdujo en la fabricación los recursos de la mecánica moderna, confiando al molde lo que antes sólo podía ejecutar el obrero, logrando ventajas comerciales que contribuyeron á la vulgarización, por más que algunas veces pueden resultar en perjuicio del verdadero arte y de la tradición.

Glorioso abolengo tiene el arte de la vidriería en nuestro país. Su origen remóntase á un período muy lejano, conforme lo atestiguan los pequeños vasos de vidrio incoloro descubiertos en las *mamoas* gallegas, correspondientes á la época celta, sin que malaventuradamente sea posible trazar con exactitud la historia de las manufacturas primitivas. Las cuentas de collar, las amphoriscæ y ungüentarios esmaltados que se han hallado en los enterramientos, son todos de carácter marcadamente fenicio-egipcio ó fenicio-romano, y por lo tanto hemos de suponer que son productos importados, siendo resultado de la manufactura indígena las piezas de pequeñas dimensiones de vidrio transparente, cual los ungüentarios ó lacrimatorios, cuya fabricación no exigía la suma de habilidad y conocimientos que revelan los ejemplares de pasta opaca esmaltada. El proceso de la vidriería genuinamente española durante los primeros siglos, hállase oculto por las densas nieblas que obscurecen por completo el proceso de todas las industrias, siendo lícito suponer que aquélla llegó á alcanzar señalado florecimiento durante la dominación romana, si nos atenemos á las afirmaciones de Plinio y de San Isidoro, y que quedó paralizada en los primeros tiempos de la irrupción de los bárbaros, ya que no es posible aceptar que se salvara la manufactura de la ruina general y completa que en la producción peninsular produjo la avalancha que con irresistible empuje des-

pobló las ciudades ibéricas y convirtió en yermas sus floridas campiñas. En el siglo VII inicióse un período de renacimiento, á juzgar por los curiosos antecedentes que en sus celebradas *Etimologías* consignó el Santo Obispo de Sevilla, quien encomia especialmente los vidrios de color, mas la invasión de los árabes debió agostar todas las iniciativas. Esto no obstante, sabida es la influencia que ejercieron los conquistadores en el arte peninsular y los señalados progresos que realizaron las industrias por ellos creadas, entre las que figura la vidriería, cuyas manifestaciones pueden equipararse por su mérito á los productos cerámicos. Murcia y Almería fueron los dos centros más importantes, labrándose en ellos hermosas piezas exornadas con motivos de estilo árabe, embellecidas con esmaltes blancos ó decoradas con filetes en espiral. Afianzada la reconquista y constituídos los reinos cristianos, desarrolláronse todas las iniciativas, volviendo la vidriería á recobrar su pasado esplendor.

De escasa monta debió ser la fabricación en el siglo XII, puesto que en Barcelona, ya entonces eminentemente industrial, cobrábanse crecidos derechos de entrada por las partidas de vidrio labrado, que en forma de copas, vasos, etc., conducían á su puerto las naves extranjeras. No sucedió así en la siguiente centuria, puesto que los hornos establecidos en los alrededores de la ciudad producían piezas que se confundían con las venecianas. Tal debieron ser los ricos confiteros, vasos, copas y picheles con montaje de plata, blasonados con las armas reales, que se relacionan en un inventario de la Casa Real de Aragón formalizado en 1389. Digna compañera de aquellas obras primorosas debió ser la hermosa jarrita esmaltada de verde, blanco, amarillo y pardo, que reproduce el grabado número 256, gallarda muestra de la vidriería barcelonesa.

Al llegar al siglo XV empieza para esta industria un período de glorioso florecimiento. Los vidrios catalanes «adquieren – dice Campmany – extraordinario crédito, dentro y fuera de España, así en la variedad y sutileza, como en el primor y colores de las piezas de arte.» En 1455, constituído ya en Barcelona el gremio, forma parte del Consejo de la ciudad uno de los maestros, concediendo Alonso V de Aragón mercedes y privilegios para fomentar y favorecer la manufactura. Y que tan laudables propósitos debieron producir beneficiosos resultados, demuéstranlo las citas de varios escritores de la época, entre ellos Jerónimo Paulo, quien al ocuparse de la industria barcelonesa decía en 1491 «que envían también á Roma y otras ciudades vasos de vidrio de distintas formas y clases, que pueden competir muy bien con los de Venecia.» La fabricación dividíase en dos grupos, representados por la vidriería de horno y de soplo, distinguiéndose una y otra por la pureza de la pasta, tersura y limpieza del vaciado, así como por la elegancia de las formas y buen gusto de los motivos ó elementos de embellecimiento, traducidos en relieves, angrelados, hilados, velaturas, esmaltes y colores, aplicados indistintamente á las cantarillas, brocales, jarros, jarritos, picheles, botellas, vasos, piezas de iluminación y otras ostentosas ó decorativas, ejecutadas todas con extraordinaria delicadeza. En el inventario de una tienda de vidrio, formalizado en 1450, que dió á conocer el diligente arqueólogo D. José Puiggarí, se detallan las siguientes piezas, que manifiestan las variadísimas y múltiples aplicaciones dadas á las obras de vidrio, innegable testimonio de su importancia: *barrals e castanyes, tasses planes, cantarells, pitxers, boyets, babs e taces, scudelles, greals, gots, copes, setrills, buydadors, fruyters, plats, marraxes, salers, brocals, brocalets, botes, farahons, squerpas de vidre groch,* etc.

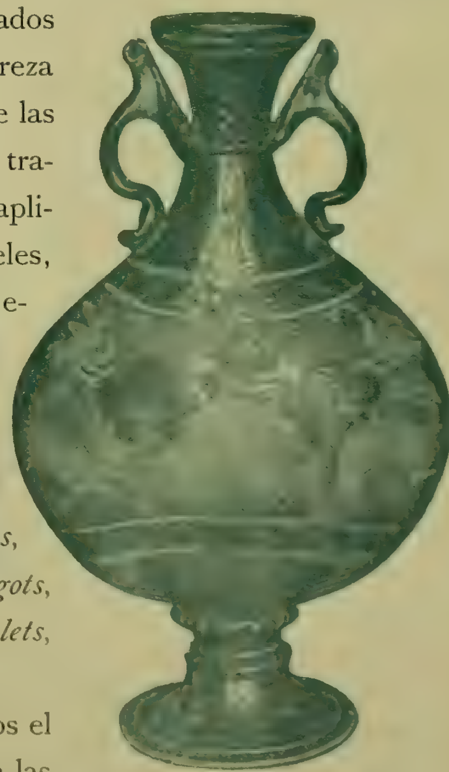


Fig. 256.-Jarrita catalana, siglo XIV (colección de D. Francisco Miquel y Badía)

La histórica villa de Caspe fué ya en la centuria á que nos referimos el centro industrial más importante de Aragón, distinguiéndose en Castilla las manufacturas establecidas en Castiel de la Peña, fundada por Zafra, secre-

tario de los Reyes Católicos; en Venta del Cojo y en Venta de los Toros de Guisando, que mereció señaladísima protección de aquellos monarcas, quienes en 1475 eximieron á los artífices del pago de los derechos de Alcabala y otros impuestos establecidos sobre las ventas.

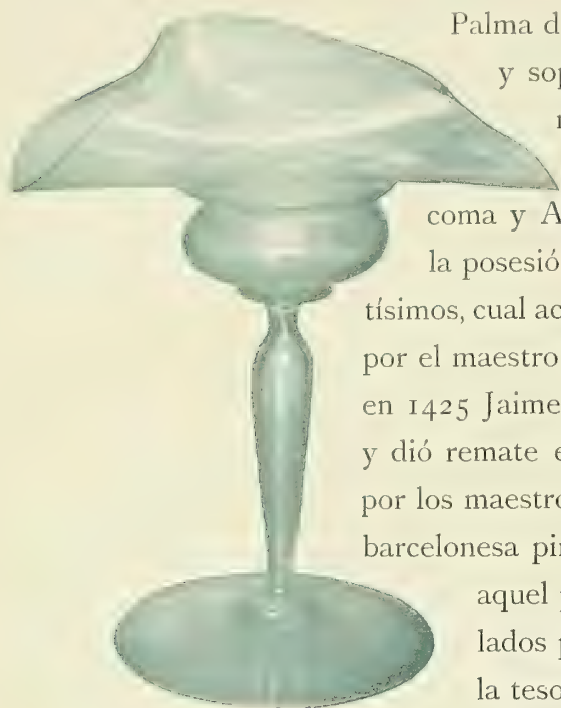


Fig. 257.-Copa catalana, siglo XVI (colección de la Sra. viuda de Chopitea)

Palma de Mallorca singularizóse en la fabricación de las piezas de horno y soplo y más especialmente en la de vidrieras de colores vivos formando á modo de mosaico, debiéndose las que existen en la catedral de aquella ciudad á los celebrados maestros Francisco Socoma y Antonio Sala. Otras varias localidades envanécense todavía con la posesión de obras de análoga importancia, ejecutadas por artífices meritísimos, cual acontece con las vidrieras de la catedral de León, labradas en 1442 por el maestro Baldovín; las lumbreras de la de Toledo que comenzó á colocar en 1425 Jaime Dolfín, continuaron maese Luis y Gusquín de Ultrech en 1429 y dió remate en 1493 Pedro Bonifacio; las de la Seo de Zaragoza, ejecutadas por los maestros catalanes Terri y Jaime Romeu en 1447; algunas de la basílica barcelonesa pintadas en 1494 por Gil Fontanet, y otros más que florecieron en aquel período. En Navarra debió alcanzar también la fabricación señalados progresos, pues así parece deducirse de algunos documentos de la tesorería real, en los que figuran abonadas importantes sumas á los maestros Copín, Pascual Molinero y Johan Baillos, por la adquisición y colocación de *vidrios blancos y obrados* en las ventanas del palacio de *Olit*.

El siglo XVI significa para la vidriería española la época de su mayor y señalado florecimiento. Las formas cobran mayor desarrollo, demostrando la originalidad y fantasía de los artífices, aumentando su riqueza ornamental y sus aplicaciones. Los gobeletes de vidrio adamascado, los cofrecillos labrados, los relicarios, jarros, copas, platos, salvillas, etc., ostentan delicados adornos y hermosos esmaltes, llegando á ejecutarse con tal perfección los ejemplares catalanes, que llegaron á despertar la admiración de propios y extraños, conforme lo demuestran los elogios tributados por el embajador veneciano Navagaro, que visitó nuestro país en 1523, y las frases de encomio de escritores tan distinguidos como Marineo Sículo y Gaspar Barreyros, quienes en sus respectivas obras no titubean en afirmar que los productos barceloneses competían con los de Venecia. En concepto de confirmación de las apreciaciones emitidas por los dichos autores, podemos citar el hecho de haber remitido Fernando el Católico en 1503 á su augusta esposa la reina Isabel doscientas setenta y cuatro piezas de vidrio barcelonés, consideradas por el monarca como digno y rico presente, y el de figurar ciento diez y nueve de diversas formas é igual procedencia en la casa y cámara de D. Felipe II. La estima que merecieron esta



Fig. 258. – Copa catalana del siglo XVI (colección de D. Francisco Miquel y Badía)



Fig. 259.-Vinagreras dobles de vidrio transparente y blanco, siglo XVI (colección de D. A. de Riquer)

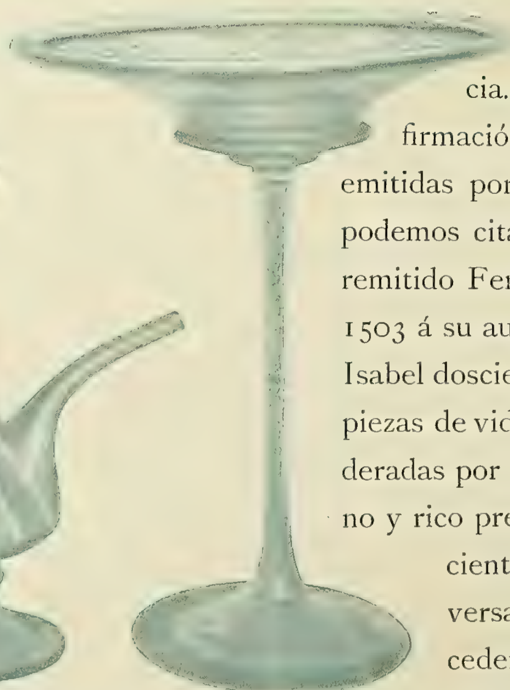


Fig. 260. – Copa catalana, siglo XVI (Museo Municipal de la Historia, Barcelona)

clase de obras y la importancia que reviste la fabricación demuéstralo asimismo la circunstancia de figurar siempre entre los obsequios tributados por los Concelleres á los personajes que visitaban la condal ciudad, la exposición en las puertas de las tiendas situadas en la plaza del Borne de las piezas de vidrio, conteniendo el *Manual de Novells Ardits*, conservado en el Archivo Municipal, varios acuerdos en tal sentido, entre ellos el que atañe á los duques de Osuna que procedentes de Nápoles desembarcaron en 1.° de enero de 1587. Cervelló, Almatret, Mataró y Barcelona se distinguieron singularmente por la excelencia y originalidad de sus producciones y el extraordinario desarrollo de sus manufacturas, cuyo buen nombre sostuvieron en los siguientes siglos. Sevilla, Ollería en Valencia, El Recuenco en Guadalajara, Cebreros en Ávila, Medina del Campo en Valladolid, Toledo, Jaén, Almería, Castiel de la Peña y Royo Molino en Jaén, María en Almería, La Puebla de Don Fadrique, Pinar de la Vidriería y Cadalso de los Vidrios en Toledo representan el movimiento productor de las demás regiones peninsulares, descollando Cadalso, en donde, según Méndez Silva, *se fabrica allí en tres hornos fino cristal de hermosos colores y formas, que puede competir con el de Venecia.* Digno de notarse es el desarrollo que alcanzó esta industria en el período á que nos referimos, elaborándose en la mayoría de las fábricas piezas de estilo oriental ó veneciano, de caprichosas formas, con cañoncillos, esmaltes, bufados, hilados, apedreados y dorados, recordando algunas por sus originalísimas líneas y tono la inagotable fantasía de los artífices de Murano (figs. 257 á 263). La fabricación de vidrieras de color adquirió no menos desarrollo, ejecutándose obras no inferiores á las de la centuria anterior, como lo atestiguan las conservadas en nuestras catedrales. En Toledo labraron obras de indiscutible mérito Vasco de Troya en 1503, Alejo Jiménez en 1509, Gonzalo de Córdoba en 1513, Juan de la Cuesta en 1515, Juan Campos en 1522, Alberto de Holanda en 1525, Juan de Ortega en 1534 y Nicolás Vergara el Viejo en 1542; en Sevilla Arnao de Flandes y Arnao de Vergara en 1525, y Carlos de Brujas y Vicente Menandro en 1557; en Cuenca Giraldo de Holanda en 1559 y Pedro de Valdivieso en 1570; en Ávila Pierres de Chiberri en 1549; en Tarragona Juan Guasch en 1571, y en Palma de Mallorca Sebastián Danglés en 1566 y Juan Jordá en 1599, procurando todos aquellos maestros difundir por medio de sus notables obras hermosos matices y cambiantes de luz sobre los robustos muros y pavimentos de nuestros severos templos, representando diversidad de asuntos combinados con los elementos y motivos del gusto plateresco ó de los estilos que sucesivamente dominaron.

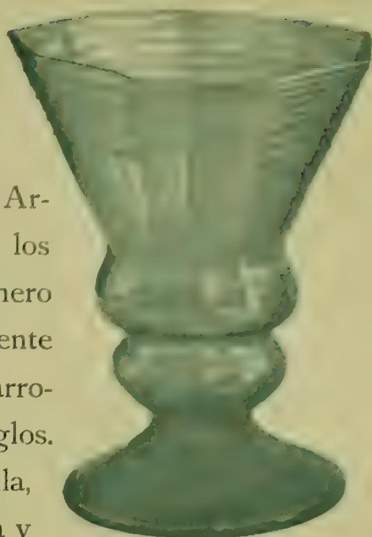


Fig. 261. – Copa catalana de vidrio transparente, siglo XVI (colección de D. A. de Riquer)

En los comienzos del siglo XVII continuaban las manufacturas españolas sosteniendo su buen nombre y la fama adquirida por la excelencia y buen gusto de sus producciones. Los personajes de la época procuraban fomentar tan importante industria, dándose el caso, según dice Aedo, de que el Cardenal Infante, en ocasión de su viaje á Barcelona en 1632, hizo una excur-



Fig. 262.-Bote catalán esmaltado, siglo XVI (colección de D. Francisco Miquel y Badía)



Fig. 263. – Jarrón dorado de Cadalso de los Vidrios, siglo XVI (colección de D. Francisco Miquel y Badía)

sión con sus galeras á Mataró, únicamente para conocer las fábricas establecidas en aquella ciudad y examinar los vidrios que en ellas se elaboraban en tal abundancia que se exportaban á las demás naciones. Silva y otros escritores encomian los productos españoles, asignando la prioridad á los ejecutados en Cataluña, resultando evidentemente que en esta región existían y funcionaban los hornos más importantes. Barcelona, Cuenca, Gerona, Valencia, Sevilla, Toledo, Valmaqueda en Ávila y la mayor parte de las localidades que hemos mencionado anteriormente poseyeron grandes talleres en los que se elaboraban vidrios planos y huecos, sobresaliendo los de Barcelona por su extraordinaria belleza. Las formas resultan finas y elegantes, de hermosas proporciones y sencilla decoración, presentando todas las piezas un conjunto interesante y armónico, cual los productos venecianos de la anterior centuria. Los tipos adoptados son los vasos dorados, floreados, jaspeados y esmaltados, transparentes ó de varios tonos, entre ellos y más comúnmente el azul, jarros, floreros, pilas para agua bendita, fruteros, salvillas, etc., notándose algunas piezas de caprichosas líneas adornadas con relieves ó esmaltes (figs. 264 á 269). Al finalizar la centuria inicióse un movimiento de decadencia artística en la fabricación catalana, notándose la influencia de los nuevos estilos en lo que respecta á la adopción de formas y elementos de decoración, continuando otros establecimientos enclavados en las provincias de Toledo, Segovia y Madrid las tradiciones de la época anterior. A la iniciativa del duque de Villahermosa débese la fundación de la manufactura de San Martín de Valdeiglesias, instalada en 1680 bajo la dirección del maestro Diodonet Lambot, con el auxilio de varios artífices flamencos. En el primer período gozaron los productos de gran fama, puesto que eran comparables por su finura y belleza con los venecianos; mas pronto decayó por falta de inteligencia y gusto artístico del nuevo director Santiago Vandoleto, que se puso al frente de la fabricación en 1683, dejando de funcionar en 1692 á pesar de los esfuerzos del maestro Ovando, que aunque dotado de estimables cualidades no pudo evitar la ruina y rápido descenso de la manufactura. Mejor fortuna cupo á este distinguido artífice en Cadalso, puesto que logró recobrara aquel centro su perdido esplendor y tradicional abolengo.

Si bien es cierto que la fabricación de los vidrios de color empleados en los cerramientos de las ventanas de las iglesias no tuvo en esta centuria el desarrollo que en los siglos anteriores, no lo es menos que varios artífices lograron distinguirse en la fabricación de esta clase de obras, elaborando vidrios coloridos por el fuego, como Francisco Alcalde y Francisco Alonso, maestros vidrie-



Fig. 264.-Pieza de maestría fabricada en Mataró, siglo XVII (colección de la Sra. viuda de Chopitea)



Fig. 265.-Vinagrera catalana, de vidrio transparente y azul, siglo XVII (colección de D. A. de Riquer)



Fig. 266. – Salvilla catalana labrada, siglo XVII (existente en el Museo Municipal de la Historia, Barcelona)

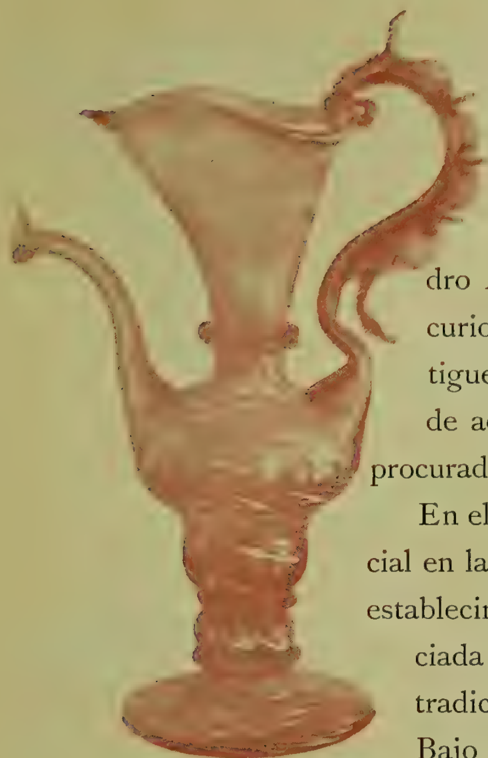


Fig. 267. – Jarrito andaluz de vidrio jazpeado, siglo XVII (colección de D. A. de Riquer)

ros de la catedral de Toledo; Juan Danis, al que se debe el establecimiento de las antiguas prácticas de fabricación que se creían perdidas y olvidadas, y algunas obras notables de la basílica segoviana; Francisco Olia, que se ocupó en reparar los estragos que el tiempo había ocasionado en las vidrieras de la catedral primada; Pedro Antonio Negro, del que se conserva en la *Biblioteca Nacional* un curioso manuscrito titulado *Arte de la Vidriería;* Francisco Herranz, pertiguero de la catedral de Segovia, que terminó todas las vidrieras de color de aquella iglesia en 1689, y otros más á quienes cabe la gloria de haber procurado evitar la decadencia industrial, por desgracia iniciada.

En el siglo XVIII ocurrieron dos hechos salientes que marcan una fase especial en la historia de la vidriería española. Nos referimos á la fundación de dos establecimientos de gran importancia, destinados á contener la decadencia iniciada en el último tercio de la centuria anterior, y á continuar las buenas tradiciones de la industria vidriera eximiéndonos del vasallaje extranjero. Bajo la poderosa protección del duque de Villahermosa estableció D. Juan Goyeneche en 1720 una fábrica importante en el lugar denominado *Nuevo Baztán*, provincia de Toledo. Después de luchar con graves dificultades y contratiempos organizóse por fin la manufactura, cuya existencia fué tan corta como gloriosa. Los vidrios que en ella se elaboraron gozaban de grande estima y aceptación, así en Castilla como en América, para donde se exportaban en grandes cantidades, tales fueron su buena calidad y belleza; mas estas circunstancias que debieron afirmar el porvenir del establecimiento, fueron causa para producir su ruina, ya que excitaron la envidia de las fábricas extranjeras, que no perdonaron medio para establecer una ruda competencia, logrando el decaimiento, al que contribuyó también el estado político de la nación y los acontecimientos que en aquel período se desarrollaron. Su director hubo de abandonar la fábrica y establecerse en Villanueva de Alcorón, provincia de Cuenca. Menos afortunados los oficiales y obreros, quedaron en el más completo abandono, viéndose obligados á arrastrar una existencia trabajosa, hasta la fecha en que tuvo lugar la fundación de la Real Fábrica de la Granja, en cuyos talleres hallaron ventajosa colocación. Refiriéndose á la fábrica de Nuevo Baztán dice D. Eugenio Larruga en sus curiosas *Memorias políticas y económicas:* «Viendo los extranjeros (contra toda esperanza) corriente esta importante fábrica, conspiraron contra ella, solicitando que los embajadores pasasen sus oficios con los ministros, que no tuvieron efecto, y por lo mucho que para sus intereses convenía ahogar esta fábrica, resolvieron poner sus cristales á tal precio, que los de aquí no se pudieran costear, y de hecho los bajaron entonces una tercera parte del precio, y por este medio lograron imposibilitar la subsistencia de la fábrica, de suerte que no teniendo salida los cristales que en ella se hacían, se fueron almacenan-



Fig. 268. – Bote catalán esmaltado, siglo XVII (colección de D. Francisco Miquel y Badía)



Fig. 269. – Botella castellana perteneciente al siglo XVII (colección de don Carlos de Bofarull)

do y no se vendieron en algunos años por la pérdida que ofrecía el género. Por esto y aún más por haber consumido la leña de todos los bosques inmediatos (de la que es imponderable el gasto por ser preciso que arda el horno de día y de noche, sin exceptuar los de fiesta, pues por un momento que dejase de arder se caería) se arruinó tan famosa fábrica.»



Fig. 270.-Copa grabada de la fábrica de la Granja, siglo XVIII (colección de D. A. de Riquer)

Tres períodos ofrece la historia de la célebre manufactura del Real Sitio de San Ildefonso ó de la Granja. Comienza el primero en 1728 cuando D. Buenaventura Sit, oficial de la fábrica *El Nuevo Baztán*, distinguidísimo maestro catalán, escaso de caudales, pero rico en conocimientos y habilidad, obtuvo permiso del monarca, aprovechando la estancia de la corte en aquel Real Sitio, para establecer á sus expensas un horno para la fabricación de vidrios planos, que se vendían con ventaja en la misma localidad y en Segovia. En 1736 empieza una nueva fase motivada por el laudable propósito de la reina Isabel de Farnesio, segunda esposa de Felipe V, á cuya soberana se debe la construcción de un magnífico edificio para la fabricación en grande escala, bajo la dirección del experto Sit, quien utilizó los servicios de algunos oficiales de la fábrica fundada por Goyeneche y de otros contratados en la Alcarria y Cataluña, elaborándose con excelentes resultados vidrios huecos, planos y espejos. El incendio ocurrido en 1740 motivó la reconstrucción de la fábrica, cuyos planos confió Felipe V al arquitecto D. José Díaz Gamones, quien tuvo muy en cuenta la planta, distribución y hornos de las mejores manufacturas del extranjero, logrando levantar un edificio modelo. Varios artífices ó maestros extranjeros trabajaron en ella, citándose entre ellos al francés Dionisio Siver, al sueco Eder y á sus hijos José y Lorenzo y al alemán Segismundo Brunn, dando lugar su presencia á antagonismos y desagradables incidentes. En 1768 confióse al maquinista Juan Dowling la dirección de los talleres de grabado y tallado, que tanta celebridad dieron á aquella fábrica, que continuó funcionando prósperamente hasta principios del corriente siglo en que empezó su decadencia, marcándose cada vez más hasta el reinado de Doña Isabel II en que quedaron paralizados sus talleres, no quedando de ella otro recuerdo que los bellos ejemplares que se conservan en los museos y colecciones particulares.

La falta de marcas en las piezas de vidrio es causa para que sólo por deducción pueda determinarse su procedencia. Esto no obstante, hemos de citar los tipos que en la mayor parte de las manufacturas españolas se producían, tales como vasos tallados y grabados en oro, listados, jaspeados, canastillas, flamenquillas, fruteros, jarros, salvillas, compoteras, etc., exornados con motivos y elementos de la época, avalorados con bellas coloraciones, mereciendo citarse especialmente los vasos grabados y tallados correspondientes al reinado del gran Carlos III (figuras 270 á 273). En la producción de espejos distinguióse también la fábrica de San Ildefonso, gracias á la iniciativa de su director Sr. Sit, quien obtuvo



Fig. 271. – Jarrita jaspeada de la fábrica de San Ildefonso, siglo XVII (de la colección de D. Francisco Miquel y Badía)



Fig. 272. – Vaso grabado de la fábrica de la Granja, siglo XVIII (colección de D. A. de Riquer)

grandes resultados en sus primeros ensayos practicados en 1738, mereciendo el apoyo del monarca. Logró labrar espejos de treinta pulgadas de largo, que pulía y templaba con el auxilio de un aparato inventado por D. Pedro de Fondevila, que daba impulso á diez y siete pulidores de madera. Tal grado de excelencia alcanzaron las obras de esta clase, que fueron objeto de admiración y estima en las cortes extranjeras, adonde las enviaban los monarcas españoles como preciados regalos.



Fig. 273. – Jarrita grabada de la fábrica de la Granja, siglo XVIII (colección de D. A. de Riquer)

Cataluña continuó ocupando preferente lugar en el cuadro de la producción. Sus vidrierías ó *forns de vidre*, conforme aún hoy se les denomina, mantuvieron la reputación adquirida, elaborándose piezas muy estimables y algunas de carácter completamente local, como los *arruixadors* ó *borrachas*, especie de cantarillas provistas de varios pitones, que se llenaban de aguas olorosas y con ellas los galanes rociaban á las doncellas en los bailes de plaza; las pilas para agua bendita, de vidrio incoloro, con aplicaciones de vidrio azul ó decoradas con filetes blancos, el *latticinio* de los venecianos, al igual que las cantarillas y el típico porrón para beber el vino á chorro ó ahilado (figs. 274 y 275). A pesar de las nuevas corrientes y de los modernos ideales, continuaron produciéndose en las vidrierías catalanas piezas análogas, y los artífices dan hoy como ayer gallarda y fehaciente muestra de su habilidad, puesto que son asimismo expertos para obtener el vidrio de diversas tonalidades y aplicarlo á las características piezas que sirven de complemento á las costumbres del país. Desgraciadamente hemos de lamentar que haya degenerado el gusto y sentimiento artístico y que no quepa establecer comparación entre los productos que en los pasados siglos luchaban ventajosamente con los venecianos, á excepción de aquellos que se elaboran en las grandes manufacturas establecidas en Cataluña, que compiten ventajosamente con los del extranjero, pero que, como en todos ellos, se refleja la fría, simétrica y regular acción mecánica y la ausencia completa del ingenio y de la habilidad del artífice.

Sin revestir la vidriería francesa el mérito, carácter é importancia que la veneciana, la oriental y la española, no por eso deja de ofrecer interés y ocupa un señalado lugar en el proceso histórico de esta industria, singularmente en la parte que atañe á la fabricación de espejos. Aunque en los primeros siglos de nuestra era funcionaron hornos en diversas localidades y se han descubierto ejemplares de la época gala y galo-romana,



Fig. 274. – Cantarilla catalana de vidrio incoloro y azul, siglo XVIII (colección de D. A. de Riquer)

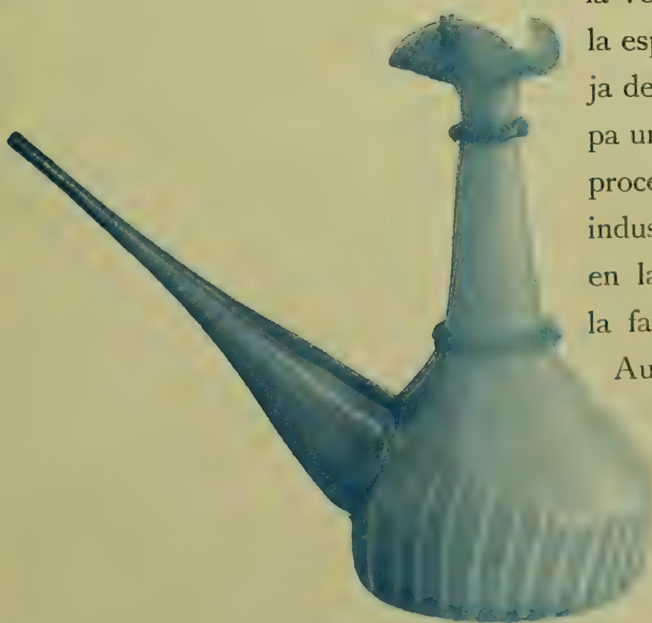


Fig. 275. – Porrón catalán con rayas de *latticinio*, siglo XVIII (colección de D. A. de Riquer)

no se hallan trazas ó noticias acerca de la manufactura hasta el siglo XIV, en que se hace mérito en diversos documentos de vasos de vidrio con montajes de oro y esmalte, ofreciendo la particularidad de que no pocas veces reciben igual denominación esta clase de producciones y las piedras preciosas, debido, sin duda, á su coloración semejante á la del rubí y del zafiro. Sus formas fueron tan varias como sus aplicaciones, por más que en los tiempos medios prefiriéronse los vasos, jarros y picheles de metal, adquiriendo en cambio gran desarrollo y extraordinario valor los vidrios de color, como complemento decorativo. Prueba de ello nos ofrecen los inventarios de las casas de los monarcas y grandes señores, en los que figuran las obras de vidrio en escaso número. La influencia del arte veneciano dejóse también sentir en Francia, acentuándose cuando á algunos artífices de la República se confió la dirección de las principales manufacturas. Al igual que en los demás países refléjase en las piezas de vidrio el estilo imperante y los ideales propios de la época, ya en lo que se refiere á las formas y á los motivos que las embellecen, ya se trate de elementos ornamentales ó lemas y leyendas trazados por medio del esmalte ó del grabado. Entre el considerable número de establecimientos que funcionaron hemos de mencionar los de Apt, Goult, Lyón, Nevers, Saint-Germain-en-Laye, Amaillou, Machecoul, París, Orleans, Caen, Poitiers, Toulouse, Bordeaux, etc., célebres en los siglos XV y XVI; Meziers, Clericy, Croysie, Montelle, Vaudrennes, que además de las anteriores gozaron de gran favor durante la décimaséptima centuria, y Saint-Quirin y Sainte-Anne, denominada de Baccarat, fundada esta última en 1765 por el obispo de Metz, que ha logrado sostener hasta nuestros tiempos el elevado concepto que mereció ya á raíz de su instalación.

Aunque la fabricación de espejos remóntase en la vecina nación á lejana fecha, no revistió el carácter de manifestación industrial hasta el año de 1634, en que el ministro Colbert propúsose impedir la importación italiana, que representaba la importante suma de cien mil escudos anuales, fundando en París una gran fábrica de espejos de estilo veneciano, valiéndose al efecto de los artífices que cautelosamente contrató el abate Francisco de Brazé, embajador cerca de la República. Instalada en el Faubourg-Saint-Antoine, bajo la inspección de una sociedad organizada por el ministro, sirvió de escuela á un buen número de artífices que fundaron otros establecimientos, difundiendo la fabricación y logrando crear una industria que les eximió del tributo extranjero. Durante los primeros años imitáronse los tipos venecianos, elaborándose espejos de pequeñas dimensiones con los correspondientes marcos de cristal decorados con adornos y molduras; mas en 1688, debido al descubrimiento del *vidrio colado*, inventado por Luis Lucas de Nehon, recibió nuevo y vigoroso impulso la manufactura, ya que fué posible obtener lunas de gran tamaño. Posteriormente el citado maestro trasladó la fabricación á Saint-Gobain, en donde continúa sosteniendo las tradiciones y el buen nombre de sus fundadores.

Los vidrios alemanes presentan también especial carácter. «No busques en ellos – dice el erudito escritor D. Francisco Miquel y Badía en su interesante libro titulado *La habitación* – las formas ligeras, esbeltas, caprichosas de los cristales de Murano, ni las elegantes líneas de las botellas persas: son más pesados en el conjunto, más sólidos en su aspecto, notándose entre unos y otros diferencias iguales á las que separan los graves y flemáticos alemanes de los ardorosos italianos y los soñadores pueblos de Oriente. La misma pesadez de formas da á los cristales de Alemania un carácter de severidad y de *bonhomie*, al propio tiempo, que embelesa. Parecen objetos conservados al través de los tiempos para servir á muchas generaciones, y á darles este aspecto contribuyen en grado extraordinario los escudos heráldicos, la frases salutatorias y divisas, el águila imperial de dos cabezas, que se destaca en el cuerpo de un jarro de cerveza y de un ancho *widercome* destinado á contener el vino del Rhin, escudos y motes, esmaltados todos en variados colores sobre el vidrio incoloro, ó de una tinta neutra, azulada ó verdosa.»

Aunque los arqueólogos alemanes han tratado de fijar orígenes muy remotos á la industria vidriera de su país, no les ha sido posible lograr cumplidamente su loable propósito. Los objetos de vidrio descubiertos ó conservados en diversas localidades no bastan para probar la existencia de manufacturas en

períodos muy lejanos. Esto no obstante, cítanse los nombres de Albertus y Otto como maestros vidrieros del siglo XII, pero de modo incierto y sin determinar precisa y concretamente el sitio en que trabajaron ni la especialidad en que pudieron distinguirse. Hasta el siglo XV no se hallan verdaderos antecedentes de la fabricación, que debió circunscribirse á muy estrechos límites, conforme lo demuestra el hecho de citarse únicamente las vidrierías de Fichtelgebirge, en Turingia, figurando en la décimasexta centuria como únicos é importantes centros de producción las históricas ciudades de Nuremberga y Praga, si bien en una y otra elaborábase con sujeción al gusto italiano, como necesaria consecuencia del influjo que ejercieron los maestros venecianos que se establecieron en Alemania, quienes procuraron adaptar las formas y ornamentación á las condiciones del país en que debían ejercer su arte. De ahí que armonizándose por lo que á la técnica de la fabricación se refiere, sean tan grandes las diferencias que se notan entre las obras alemanas y las muranesas, afectando comúnmente las primeras la forma cilíndrica, un tanto pesada, sin otro adorno que el tono general verdoso ó amarillento y los vivos colores de los esmaltes. Entre los maestros que más honraron el arte patrio hemos de citar al célebre Weit Hirschvogel (1461), que se dedicó especialmente á la ejecución de vidrieras de colores; Hans Nickel, que fabricó vasos de estilo veneciano (1530); Jean Wesler (1600), que se distinguió como habilísimo artífice, lo mismo que Georges Schwanhard, de Nuremberg (1601); Gaspard Lehmann, de Praga (1662), que descolló como excelente grabador; Jean Schapper (1670), al que se atribuyen hermosas piezas pintadas; Jean Hell (1709); Miguel Hack y otros más, en cuyas producciones se observa el propósito de ajustarse al gusto artístico impuesto por el inmortal Alberto Durero.



Fig. 276.-Copa flamenca labrada, siglo XVI (colección de don Francisco Miquel y Badía)

Las vidrierías de Bohemia no ofrecieron caracteres bien determinados hasta el siglo XVI, distinguiéndose por la limpidez del cristal, muy superior al de la fabricación alemana, y por el sistema decorativo empleado, consistente en la ejecución de motivos grabados sobre la superficie de las piezas. Tal importancia adquirieron las manufacturas bohemias, que en el siglo XVII competían con ventaja con las producciones de los demás países, gozando de gran favor en todos los mercados. Imitáronse las formas venecianas, con las que no pueden sin embargo confundirse, ya que los cristales de Bohemia son más pesados y de superior transparencia y diafanidad. Daubitz (1442), Falkenau (1443), Kreibitz (1504), Wander (1536), Schurer (1540), Hunckel (1702) y algunos más figuran como meritísimos maestros y directores de aquellas famosas manufacturas, que tan admirables obras produjeron y que á tanta altura colocaron el buen nombre de esta industria en Bohemia.

Holanda ha de incluirse asimismo en el proceso de la vidriería. En varios documentos del siglo XV hácese mérito de las obras elaboradas en las manufacturas de aquel país. En las dos siguientes centurias figuran sus productos compitiendo con los franceses y alemanes y se citan los nombres de varios artífices como inteligentes directores de importantes establecimientos, como Cornelius Drebbel (1572), Zacarías Jansen (1590), Sybert Meynertsz (1615), Dirk Cattenburg (1665), Jossias Olivius (1687) y otros varios que se singularizaron en la fabricación de espejos, vidrios huecos, de color y grabados, procedimiento este último el más practicado y el que constituye la especialidad de la industria holandesa, representándose en la lisa superficie de los vasos escudos nobiliarios, atributos guerreros, el león neerlandés y retratos en busto de sus príncipes y grandes hombres. «Los artistas de aquel país – observa atinadamente M. Gerspach – educáronse en una esfera superior, contribuyendo á mantener el sentimiento patriótico, introduciendo sus composiciones en el interior del hogar, glorificando la patria y la integridad del territorio por medio de sus admirables grabados.»

Los vidrieros venecianos establecidos en Flandes influyeron poderosamente en la fabricación, debiéndose por lo tanto á Andrea y Domenico de Angelo del Gallo, Gridolphi, Caponago, Savonetti, Miotti, Ferrante Morron y á otros distinguidos maestros de la ciudad de las lagunas el señalado progreso y florecimiento de las vidrierías flamencas, cuyos productos fueron discretísimas imitaciones de las venecianas, singularmente en las obras de carácter suntuario (fig. 276). A los discípulos y sucesores de los artífices que hemos citado, Colinet, Van Lemens, Hennezel, etc., cabe la gloria de haber logrado sostener el buen nombre y la prosperidad de la industria, puesto que aún hoy constituye una rama importantísima de la producción.

Escaso interés ofrece la historia de la vidriería inglesa en sus primeros tiempos, ya que no se tiene noticia de que poseyera manufacturas antes del siglo XIII. En cambio cabe á Inglaterra la gloria de la invención del cristal ó *flint glass*, llevada á cabo en el primer tercio del siglo XVI, que como saben nuestros lectores obtiénese con la adición del minio ú óxido de plomo y la potasa en sustitución de la sosa y de la cal, que combinados con el sílice forman los componentes para la producción del vidrio. Los vidrios tallados en facetas para obtener como efecto la descomposición de la luz, constituyeron la especialidad de la fabricación inglesa que durante un largo período estableció ruda competencia con los productos de Bohemia.

Imponderables han sido los progresos realizados por la industria moderna, pues no cabe poner en duda la excelencia de la manufactura ni la perfección alcanzada. Los artífices de la época en que vivimos han logrado obtener la mayor transparencia y pureza en las formas, elegancia y exactitud en las líneas y belleza en los grabados y adornos ejecutados por la acción de los ácidos, pero la irreprochable pulcritud de las obras, su extraordinaria perfección, sea cual fuere la procedencia de las producciones, no despierta el entusiasmo y la admiración y no produce el encanto que engendran las piezas ejecutadas en los anteriores siglos, pues en ellas, así en sus pormenores como en su conjunto, adivínase la acción del artífice, su pasmosa genialidad é inagotable inventiva. De ahí que al terminar el somero estudio de la vidriería y recordar las maravillas creadas, ya en Venecia, España, Flandes, Alemania é Inglaterra, creamos que tienen sobrados títulos para figurar dignamente entre las artes que más ennoblecen las manifestaciones de la cultura y del progreso de la humanidad.

FIN DE LA OBRA

ÍNDICE

HISTORIA DEL MUEBLE

Páginas

HISTORIA DEL BORDADO, DEL TEJIDO Y DEL TAPIZ

Páginas

METALISTERIA. — CERAMICA. — VIDRIOS

PAUTA

PARA LA COLOCACIÓN DE LAS LÁMINAS

HISTORIA DEL MUEBLE

HISTORIA DEL TEJIDO, DEL BORDADO Y DEL TAPIZ

METALISTERIA. — CERAMICA. — VIDRIOS

